

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**LECTURE DOCUMENTARISANTE D'UNE ŒUVRE CHORÉGRAPHIQUE :
QUÊTE IDENTITAIRE ET FIGURES ANIMALES POUR PARLER DE SOI**

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN DANSE

PAR
CLAUDIA CHAN TAK

MARS 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier mes directeurs de recherche, Danièle Desnoyers et Pierre Barrette, qui ont su me guider tout au long de ce mémoire de création grâce à de généreux conseils avisés et à leur grande écoute en période de questionnement et de réflexion. Je souhaite également exprimer ma plus grande gratitude envers mes collaborateurs qui, par leur talent, ont permis à mon imaginaire de prendre réellement forme sur scène. Un merci tout spécial à Nans Bortuzzo pour son écoute, son soutien et son point de vue lors des nombreuses étapes de ce processus de recherche et de création.

Je remercie également les professeurs et tout le personnel du Département de danse de l'UQAM qui ont croisé ma route et qui ont grandement encouragé la réalisation de ce mémoire. Sans oublier toutes les personnes qui m'ont conseillé des artistes, des livres, des spectacles ou des films pour nourrir ma réflexion et sans qui cette recherche ne serait certainement pas aussi riche.

Enfin, je tiens à remercier mes parents et ma sœur qui ont toujours soutenu ma passion pour la danse et mon besoin de créer.

DÉDICACE

À mes parents et à ma sœur
qui ont su encourager mes ambitions artistiques
et nourrir la construction de mon identité
et ce, depuis que je suis toute petite

À mes collaborateurs
sans qui ma création n'aurait jamais vu le jour

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	viii
RÉSUMÉ.....	ix
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I.....	3
1.1 CHOIX DU SUJET ET MOTIVATIONS PERSONNELLES	3
1.2 PROBLÉMATIQUE ET ÉTAT DES LIEUX	6
1.3 QUESTIONS.....	9
1.4 BUT ET OBJECTIFS	11
CHAPITRE II.....	12
2.1 ANIMALITÉ ET FIGURES ANIMALES	13
2.1.1 UN CONCEPT À DÉFINIR	14
2.1.2 UN CONCEPT À METTRE EN PRATIQUE.....	17
2.1.2.1 DEVENIR-ANIMAL	18
2.1.2.2 ANIMALITÉ DU CORPS DANSANT	20
2.1.2.3 ANIMALITÉ, IDENTITÉ ET AUTOBIOGRAPHIE	22
2.2 DE L'ANIMALITÉ À LA QUÊTE IDENTITAIRE	25
2.3 QUÊTE IDENTITAIRE.....	26
2.3.1 IDENTITÉ HYBRIDE, UN CONCEPT À DÉFINIR	28
2.3.2 MOI COMME PERSONNE	29
2.3.3 MOI COMME ARTISTE	33
2.4 DE LA QUÊTE IDENTITAIRE À LA LECTURE DOCUMENTARISANTE	39
2.4 LECTURE DOCUMENTARISANTE	40
2.4.1 LE DOCUMENTAIRE, UN GENRE À DÉFINIR	40

2.4.2 LECTURE DOCUMENTARISANTE, UN CONCEPT À DÉFINIR.....	42
2.4.3 QUÊTE ARTISTIQUE	46
CHAPITRE III	48
3.1. INTRODUCTION.....	48
3.1.1 RECHERCHE AUTO-POÏÉTIQUE.....	48
3.1.2 RECHERCHE QUALITATIVE	49
3.1.3 DÉMARCHE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE	49
3.1.4 PARADIGME CONSTRUCTIVISTE.....	50
3.1.5 APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET HEURISTIQUE.....	50
3.2 PROCESSUS DE CRÉATION.....	51
CHAPITRE IV	52
4.1 LA STRUCTURE DE L'OEUVRE.....	52
4.1.1 TABLEAU <i>INTRODUCTION DOCUMENTARISANTE</i>	52
4.1.2 TABLEAU <i>MADAGASCAR</i>	53
4.1.3 TABLEAU <i>JOURNAL INTIME</i>	54
4.1.4 TABLEAU <i>MÉTAMORPHOSE</i>	55
4.1.5 TABLEAU <i>MA MORT DE BALEINE PARMi MA MEUTE DE CHIENS</i>	55
4.2 LE CORPS	56
4.2.1 COMME ÉNONCIATEUR RÉEL	57
4.2.2 COMME OBJET DE PERFORMANCE DANSANT	58
4.2.2.1 À PARTIR DU MONDE ANIMAL	58
4.2.2.2 À PARTIR DE LA MÉMOIRE	62
4.2.2.3 À PARTIR DES FILMS DE FAMILLE.....	64
4.2.3 COMME QUÊTE IDENTITAIRE	66
4.3 LA VIDÉO	67
4.3.1 LES IMAGES DE MOI	69
4.3.2 MES ARCHIVES FAMILIALES DE MADAGASCAR	73
4.4 LE TEXTE	77

4.5 LA SCÉNOGRAPHIE	79
4.5.1 DÉCORS	80
4.5.2 ENVIRONNEMENT SONORE	81
4.5.3 COSTUMES ET ACCESSOIRES	84
4.6 LE CONTEXTE DE PRÉSENTATION	86
4.6.1 LES IMAGES PROMOTIONNELLES	87
4.6.2 LA BANDE-ANNONCE	88
4.6.3 LE COMMUNIQUÉ DE PRESSE ET LE PROGRAMME DE SOIRÉE	92
CHAPITRE V	96
5.1 CONSTATS UNE FOIS EN SALLE	96
5.1.1 TRANSFORMATION DE L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR	97
5.1.2 VALIDATION DE L'ÉNONCIATEUR RÉEL	100
CHAPITRE VI	103
6.1 LIMITES DE LA RECHERCHE	103
6.1.1 ŒUVRE	103
6.1.2 RÉCEPTION	105
6.2 BILAN	105
ANNEXE A	107
ANNEXE B	109
ANNEXE C	111
ANNEXE D	113
ANNEXE E	115
ANNEXE F	117
ANNEXE G	118
ANNEXE H	119

ANNEXE I	122
ANNEXE J	123
ANNEXE K	124
BIBLIOGRAPHIE	125

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
1.1 Croquis du tableau <i>Introduction documentarisante</i>	107
1.2 Personnage anonyme portant un masque de rhinocéros blanc.....	108
1.3 Personnage narrateur de l'œuvre.....	108
2.1 Croquis du tableau <i>Madagascar</i>	109
2.2 Costume avec texture animale.....	110
2.3 Projection vidéo d'archives familiales tournées à Madagascar sur une structure rappelant une télévision.....	110
3.1 Croquis du tableau <i>Journal intime</i>	111
3.2 Projection vidéo d'images filmées vingt ans après le voyage à Madagascar.....	112
3.3 Évocation du tigre dans le corps sur scène.....	112
4.1 Croquis du tableau <i>Métamorphoses</i>	113
4.2 Projection vidéo de photographies grandeur nature sur le corps dansant.....	114
4.3 Projection vidéo de photographies et d'images retouchées.....	114
5.1 Croquis du tableau <i>Ma mort de baleine parmi ma meute de chiens...</i>	115
5.2 Cambré rappelant la mort d'une baleine.....	116
5.3 Danse inspirée de la danse malgache et de chiens mécaniques.....	116
6 Photographies de Nans Bortuzzo modifiées par Bryan Beyung.....	117
7 Croquis réalisés pour la conception de la surface de projection.....	118
8 Affiche de <i>Moi, petite Malgache-Chinoise animale</i>	119
9.1 Communiqué de presse.....	123
9.2 Utilisation des images promotionnelles sur les médias sociaux.....	123
10.1 Programme de soirée pages 1 et 4.....	124
10.2 Programme de soirée pages 2 et 3.....	124

RÉSUMÉ

À l'intérieur de ce mémoire, j'analyse mon processus de recherche et de création ainsi que mes choix artistiques lors de la réalisation de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015). Ce solo a été créé pour explorer la possibilité de déclencher chez le spectateur une lecture documentarisante d'une œuvre chorégraphique qui documente une quête identitaire et qui utilise la figure animale pour parler de soi.

Cette recherche qualitative s'appuie principalement sur mon analyse d'œuvres chorégraphiques et cinématographiques portant sur le genre documentaire, l'identité hybride, l'animalité et la figure animale et à l'application de ces observations sur mon propre travail de création, mais aussi de promotion. Je me questionne particulièrement sur l'impact que je peux avoir sur la réception du spectateur de mon œuvre en réfléchissant les consignes se retrouvant à l'intérieur de l'œuvre ou à l'extérieur, soit dans sa promotion et dans son contexte de présentation. Ces consignes internes et externes ont été conçues afin de guider le spectateur dans une lecture de l'œuvre rappelant l'expérience vécue lors du visionnement de films documentaires, en particulier ceux qui sont autobiographiques ou qui portent sur le monde animal.

Ce mémoire de création est une présentation et une analyse de mes différents choix artistiques réalisés afin de répondre à ma quête identitaire et à ma quête artistique lors de la création d'une œuvre chorégraphique où la vidéo est fort présente et importante.

MOTS-CLÉS : lecture documentarisante, quête identitaire, figures animales, archives familiales, autobiographie, œuvre chorégraphique

INTRODUCTION

Ce mémoire de création a débuté à l'automne 2012 par un besoin de répondre à un très fort désir de transposer les caractéristiques du genre documentaire à ma pratique chorégraphique. Cette envie artistique est née en 2010 lors de la création de ma toute première pièce chorégraphique en danse contemporaine qui portait sur les neurones et le corps humain. Afin de poursuivre sur cette piste, j'ai décidé de m'investir dans une recherche plus poussée concernant la création chorégraphique et le cinéma. Mon objectif était de faire en sorte que le genre documentaire influence ma façon de créer et qu'il puisse être transposé à l'intérieur de ma pratique pluridisciplinaire.

Au cours de cette recherche qui s'est échelonnée sur trois ans, j'en suis venue petit à petit à clarifier mes intentions et à finalement aborder les concepts de quête identitaire et de figure animale à l'intérieur d'une œuvre scénique créée dans l'intention de déclencher une lecture documentarisante chez le spectateur. L'évolution de ma pensée en tant qu'artiste et l'observation de mon propre processus de création pour l'œuvre autobiographique *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) m'ont ainsi servi de terrain de recherche. Ce sont les différents choix artistiques, leur raison d'être et leur analyse, qui m'ont permis de faire avancer ma réflexion et de trouver réponse à ma question de recherche et autres sous-questions.

Ce présent mémoire de création fait état de mes observations, de mes réflexions et enfin de ma vision personnelle en tant qu'artiste sur mon propre travail et sur celui d'autres créateurs ou chercheurs. Il débute avec la présentation de ma problématique pour expliquer les racines de mes différents questionnements et intentions. Il se poursuit avec mon cadre théorique qui fait état des recherches qui m'ont permis de définir et de préciser la figure animale, la quête identitaire et la lecture documentarisante, ainsi que ma position vis-à-vis ces concepts clés. Un chapitre suivi

de la présentation de ma méthodologie afin de mieux situer ma recherche. Un chapitre est ensuite consacré à l'analyse de mes résultats, de ma pièce et de mes différentes prises de décisions en tant qu'artiste. Plus précisément, j'analyserai la structure de l'œuvre et l'utilisation du corps, de la vidéo, du texte et d'éléments scénographiques à l'intérieur de ce solo pluridisciplinaire, sans oublier la façon de le décrire, de le publiciser et de le présenter. Finalement, je termine sur des constats réalisés une fois en salle, sur les limites de ma recherche et enfin, sur un bilan de ce projet charnière dans ma pratique artistique, mais aussi dans ma vie en tant qu'artiste pluridisciplinaire et jeune femme multiculturelle.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

1.1 CHOIX DU SUJET ET MOTIVATIONS PERSONNELLES

Pour débiter ce long travail de recherche, je me suis d'abord posé plusieurs questions sur moi, comme personne et comme artiste afin de mieux comprendre mes motivations personnelles envers ce mémoire-création. En ce sens, si on me demandait aujourd'hui de nommer l'œuvre qui a considérablement marqué mon enfance et la construction de ma personnalité, voire de mon identité, je répondrais sans hésitation *Le Roi Lion* (Allers et Minkoff, 1994) de Disney. Ayant visionné ce film des milliers de fois et ayant possédé une quantité phénoménale de produits dérivés, j'appartiens sans aucun doute à ce que plusieurs appellent la « génération roi lion » regroupant les enfants nés entre 1983 et 1987 (Weisfield, 2006). En effet, ce film a eu un énorme impact dans ma compréhension et dans ma vision du monde et lorsque je replonge dans mes souvenirs, un moment précis me revient en tête :

Mufasa : Tout ce que tu vois obéit aux lois d'un équilibre délicat. En tant que roi, il te faut comprendre cet équilibre et respecter toutes les créatures, de la fourmi qui rampe à l'antilope qui bondit.

Simba : Mais les lions mangent les antilopes.

Mufasa : Oui Simba, mais laisse-moi t'expliquer. Quand nous mourrons, nos corps se transforment en herbe et l'antilope mange l'herbe. C'est comme les maillons d'une chaîne dans le grand cycle de la vie. (Allers et Minkoff, 1994)

 g e de huit ans, ce dialogue a été fort important, car il a déclenché chez moi une envie immense de connaître en profondeur chacun des maillons de ce monde animal qui déjà peuplait mon univers d'enfant, mais qui m'était en réalité inconnu. Avid  de connaissances sur cet «  quilibre délicat » à comprendre et à respecter, j'en étais venue à ne lire que des livres encyclopédiques et à ne regarder que des documentaires

animaliers qui, tout en me renseignant, m'émouvaient et excitaient grandement mes sens de la vue, de l'ouïe, mais aussi ma kinesthésie. Au fil du temps, j'avais fini par en savoir bien plus sur les animaux que sur les humains ou tous autres sujets de mon cursus scolaire.

Avec le temps, mon intérêt pour les films documentaires en général a continué à se développer en me rendant peu à peu plus sensible à la richesse des images, à la valeur instructive et historique du matériel présenté, au choix des accompagnements musicaux, à la narration, au montage et plus récemment, à la subjectivité, au message et à l'expérience vécue du réalisateur. Au fond, ce qui me touchait et me touche toujours à l'intérieur des films documentaires, c'est la nouveauté du regard posé sur le monde et surtout, l'émergence d'une nouvelle poésie présente dans le réel, dans le vrai. En d'autres mots, ce qui souvent me bouleverse est la découverte ou la redécouverte de la beauté et de l'intensité que l'on peut trouver à l'intérieur du réel et qu'un réalisateur nous offre à nouveau à travers l'écran, qu'il soit petit ou grand.

Fascinée par le genre documentaire, j'ai dès mes premières créations chorégraphiques voulu adapter ce genre cinématographique à la scène. J'ai d'abord cherché à rendre mes œuvres chorégraphiques informatives, puis à y présenter des images tirées du réel qui sauraient susciter chez le spectateur la même fascination que je ressens face aux images d'un film documentaire. Cette expérience particulière du spectateur que je cherche à reproduire, l'interprète et chercheuse en danse Enora Rivière (2013) l'évoque parfaitement dans son ouvrage *Ob.scène : récit fictif d'une vie de danseur* :

Ta première expérience avec le théâtre, c'est le cinéma. Tu allais y voir des films documentaires projetés le dimanche matin. Tu as été marquée tout de suite par le lieu, son impact. C'était comme un autre monde très protégé et riche, un lieu différent où il se passait des choses différentes. Tu te sentais privilégiée d'être dans cet endroit-là, très émue aussi parce que cela n'arrivait pas tous les jours et que ça ne ressemblait pas au quotidien. Ça avait quelque chose de sacré. (p.121-122)

Mes premières explorations chorégraphiques, inspirées entre autres par mon vécu de spectatrice dans les salles de cinéma, ont donc répondu à mon besoin de questionner et d'explorer la forme documentaire sur scène par un traitement créatif de savoirs à l'image des premiers films documentaires. Ces derniers étaient avant tout didactiques et réalisés dans l'esprit du documentariste et théoricien John Grierson à qui l'on approprie d'ailleurs l'utilisation du terme *documentaire* :

The word documentary made its first appearance in a review written by Grierson for the New York *Sun* in February 1926. It derived from *documentaire*, a term applied by the French to their travel films. Grierson used it to describe Robert Flaherty's *Moana* which, he wrote, 'being a visual account of events in the daily life of a Polynesian youth, has documentary value'. Later he defined it as 'the creative treatment of actuality'. (Hardy, 1966, p.13)

C'est à partir de cette idée de traitement créatif de l'actualité, du réel, de documents ou du monde que j'ai travaillé mes premières œuvres que je souhaitais documentaires. Il y a d'abord eu *Neurula* (Chan Tak, 2010), dont la mise en scène et la mise en mouvements étaient inspirées d'un documentaire scientifique sur les neurones. Ce document visuel et sonore était projeté en fond de scène et servait de fil narratif, de trame sonore et d'élément scénographique. J'avais d'ailleurs qualifié cette première création de « documentaire dansé ». Puis, j'ai créé la pièce *La Buvette des carnivores* (Chan Tak, 2012) qui présentait sous forme de courts tableaux chacun des quatorze besoins fondamentaux de l'Homme établis par Virginia Henderson en 1947. À l'époque, mon objectif principal était de vérifier si, par la représentation visuelle, conceptuelle et chorégraphique d'un fait, soit un besoin fondamental, le spectateur pouvait parvenir à les apprendre et les mémoriser. En d'autres mots, je voulais savoir si une œuvre pouvait servir à transmettre des savoirs et à augmenter la capacité de rétention du spectateur de ces savoirs. Finalement, il y a eu *Tout nu tout cru : 5 à 7 nudiste, deux danseurs qui voulaient faire du nu* (Chan Tak, 2014) où la pièce était en elle-même entièrement construite avec les archives sonores de conversations entre mon co-créateur Louis-Elyan Martin et moi sur le thème de la nudité. En plus

d'entendre ces enregistrements, le spectateur pouvait nous regarder illustrer sur scène nos paroles et réflexions tout en suivant le fil de notre pensée. Cette œuvre avait pour but d'explorer le traitement créatif d'archives, soient de documents sonores appartenant à notre processus de création.

Avec du recul et étant maintenant plus informée sur le genre documentaire, je réalise que chacune de mes créations a, à sa façon, confirmé qu'il y avait, dans mon envie profonde de parler du réel à travers la danse, une source incommensurable de possibilités d'adaptation du genre documentaire à la scène. Néanmoins, pour parvenir à combler mes envies créatrices et pour ne pas m'égarer à travers ce nouveau terrain à défricher, il était clair pour moi que je devais appuyer mes prochaines explorations sur des théories et des réflexions plus solides, d'où ma décision de m'investir pleinement dans un mémoire de création explorant les possibilités de la danse d'être documentaire ou tout simplement d'explorer ce qu'on pourrait un jour appeler la « danse documentaire ».

1.2 PROBLÉMATIQUE ET ÉTAT DES LIEUX

Partant de cette expression, j'ai souhaité débiter mon parcours de recherche par l'analyse d'œuvres chorégraphiques appartenant au genre documentaire. À mon plus grand étonnement et après maintes recherches, j'ai dû m'avouer vaincue : l'expression « danse documentaire » n'existait pas ou alors, aucun artiste ne parlait de son œuvre en ces termes. Pourtant, j'ai pu constater que plusieurs disciplines avaient réussi à s'approprier l'expression et l'utilisaient fréquemment.

En effet, il est possible de parler du « documentaire radiophonique » lorsqu'un document sonore est composé d'interviews dans lesquelles « le journaliste ou

l'animateur donne la parole à une personne racontant une expérience [dans le but d'apporter] des informations et enrichir le champ de la connaissance » (Deleu, 2000, p.147). Une définition qui rappelle les films documentaires contemporains dont le savoir se retrouve à l'intérieur des expériences et où l'aspect véridique émane de l'inscription vraie des images filmées. Par inscription vraie, j'entends le fait qu'un évènement ait été réellement enregistré sans prétendre que ce qu'il présente soit nécessairement vrai :

« Qu'est-ce que cette scène filmée pourrait avoir de documentaire ? Deux choses. La première tient à ce que les théoriciens ont appelé « inscription vraie ». Il y a eu des corps réels dans un temps réel devant une machine tout aussi réelle, et ces réalités ont coïncidé, partagé la même durée. L'enregistrement mécanique de la bande de film l'atteste. Inscription vraie veut dire vérité de l'inscription et non inscription du vrai, puisque je l'ai dit, l'enregistrement cinématographique est foncièrement une traduction, une altération du monde ou du corps non filmé. » (Comolli, 2008, p. 7)

Il y a aussi le « livre documentaire », qui occupe une place importante dans la littérature jeunesse, en tant que « catégorie d'ouvrages [qui] offre aux lecteurs la possibilité d'effectuer des allers-retours entre la réalité et la fiction ainsi qu'entre le divertissement et les acquisitions de connaissances que permettent les textes et les illustrations » (Bader, Carrier, Guérette et Roberge, 2007, p.12) et qui, par son aspect didactique et par son importance donnée au traitement créatif du réel rappelle la vision de Grierson mentionnée précédemment.

Finalement, il y a le « théâtre documentaire » souvent plus porté à être engagé et qui « se définit comme un théâtre qui n'utilise pour son texte que des documents et des sources authentiques, sélectionnés et montés en fonction de la thèse sociopolitique du dramaturge. » (Flicker, 2012). Ce qui pourrait rappeler vaguement les films de propagande réalisés « dans l'intention d'amener les spectateurs à adopter certaines

idées politiques et sociales » (Roy, 2007, p. 194) ou alors les films documentaires commandés par des instances politiques ou institutionnelles aux objectifs précis.

Toutes ces disciplines ont su avec le temps affirmer leur possibilité documentaire en prenant un aspect du cinéma documentaire et en l'appliquant à leur processus de création ou à la définition même de leur œuvre. Pourquoi alors n'a-t-il jamais été question d'une forme de danse qui emprunterait un élément ou un aspect propre aux films documentaires afin de s'affirmer en tant que « danse documentaire » ? Surtout que le genre documentaire a été amplement réfléchi de façon artistique, conceptuelle, philosophique, sociale, historique, ethnographique, sémiotique ou pragmatique, ce qui permettrait à la danse d'emprunter de nombreux éléments dans une panoplie de possibilités afin qu'elle devienne elle aussi documentaire. Mais pourquoi est-ce que ce n'est pas le cas ?

Au début de ma recherche, je me suis rapidement référée au travail de Jérôme Bel que je connaissais déjà et qui représentait pour moi un bon point de départ pour investiguer la « danse documentaire ». Je pense entre autres à *Véronique Doisneau* (2004), qui présente sur scène une danseuse, son histoire et ses anciennes partitions de danse, et à *Pichet Klunchun And Myself* (2005), qui remet en scène la première rencontre entre Bel et le chorégraphe et interprète Klunchun. En effet, plusieurs questions me revenaient constamment en tête : Ces deux pièces où la danse est présente sont créées à partir de personnes réelles et de moments qui ont réellement eu lieu, pourquoi alors n'a-t-il jamais été question de « danse documentaire » ? Pourquoi Bell parle-t-il seulement de procédures documentaires ou de témoignages même s'il est conscient qu'il offre au spectateur un fait, un savoir ou une inscription vraie ?

[...] depuis deux spectacles [Véronique Doisneau et Pichet Klunchun And Myself], Jérôme Bel tente de changer de paradigme (pour emprunter, cette fois, le terme plus récent et qui serait sans doute déjà plus approprié, de Thomas Kuhn) en essayant de remplacer la

représentation par des procédures documentaires (là où il s'agit en fait plus précisément de témoignages donnés en représentation), en cherchant à remplacer l'interprétation incontrôlable du spectateur par son assimilation d'un savoir. (Schönwald, 2009, p.23)

En réfléchissant sur l'utilisation du terme « procédure » pour parler du travail de Bel, je me suis rendue compte que même si cette approche rappelle le genre documentaire, ce terme est utilisé principalement en ce qui concerne le processus de création, la façon de faire, la procédure, mais pas en ce qui concerne la définition même de l'œuvre. Et Jérôme Bel n'est pas le seul. Plusieurs chorégraphes travaillent à partir du réel, de personnes et d'histoires vraies, et même si leur processus de création rappelle fréquemment la réalisation d'un film documentaire, peu d'entre eux revendiquent leur œuvre ou leur danse comme étant documentaire. La question est de savoir pourquoi.

1.3 QUESTIONS

Face à cette absence du genre documentaire dans l'univers de la danse, j'ai vu naître en moi une certaine jalousie envers les autres disciplines artistiques. Pourquoi la danse ne pourrait-elle pas elle aussi être documentaire ? Je me suis dit que le meilleur moyen d'explorer la « danse documentaire » serait de créer une œuvre chorégraphique à partir des théories du cinéma, car c'est tout de même cette discipline qui a réfléchi, développé et fait naître ce genre. En effet, le réalisateur et écrivain Jean-Louis Comolli (2004) affirme que « le cinéma a commencé par être documentaire et le documentaire par être cinématographique » (p. 431), une affirmation qui ne peut être ignorée à l'intérieur de ma réflexion personnelle sur la « danse documentaire ». En d'autres mots, j'ai compris qu'il me fallait examiner les fondements du genre documentaire pour mieux le comprendre afin de mieux le transposer et me l'approprier. Pour y parvenir, j'ai lu de nombreux ouvrages sur le cinéma documentaire et c'est finalement sur les écrits de Roger Odin (1984, 2011)

que j'ai décidé d'appuyer principalement ma réflexion. Ce dernier a en effet développé le concept fort intéressant et pertinent de lecture documentarisante. En fait, ses théories sur les consignes internes et externes qui peuvent influencer la réception du spectateur, qui seront expliquées au chapitre suivant, ont guidé en grande partie mes choix artistiques.

Dans un autre ordre d'idées, afin de circonscrire ma recherche sur l'appropriation du genre documentaire, j'ai eu à choisir le sujet de mon œuvre, soit la thématique du document qui serait présenté sur scène. Ce sujet a évolué et s'est transformé à maintes reprises lors de mon processus de création afin de trouver une ligne directrice précise. Au tout début, je savais que je voulais explorer le monde animal et l'animalité, mais c'est finalement la figure animale dans un contexte de quête identitaire que j'ai explorée. Ce choix m'a permis de poursuivre mon développement artistique dans la direction que ma signature tend depuis quelques années, tout en me permettant de renouer avec cette fascination d'enfant pour le « grand cycle de la vie » et les documentaires animaliers.

À la lumière de ces nombreuses prises de décisions, ce fût cette question de recherche qui a guidé tout mon travail de réflexion et de création : quels procédés d'écriture peuvent déclencher la lecture documentarisante d'une œuvre chorégraphique et autobiographique utilisant la figure animale pour parler de soi ? Qui, une fois posée, a soulevé plusieurs sous-questions : Quelles consignes externes et internes peuvent diriger le spectateur vers une lecture documentarisante ? Comment la figure animale peut-elle nourrir une quête identitaire multiculturelle ? Comment des figures animales et une quête identitaire peuvent-elles être mises en scène à travers une gestuelle, des vidéos et des choix scénographiques ? Quel regard est-ce que je pose sur mon identité en tant qu'artiste multidisciplinaire et comment présenter ce point de vue sur scène et à l'écran ? Et enfin, est-ce que la danse peut être documentaire ?

1.4 BUT ET OBJECTIFS

C'est afin de répondre à ces nombreux questionnements que cette recherche-création a pour but de développer des procédés d'écriture et des conditions de présentation servant à déclencher une lecture documentarisante de mon œuvre chorégraphique et autobiographique autour de l'animal. Pour atteindre ce but, j'ai pour objectifs de définir mon identité par l'utilisation de figures animales, de mes origines culturelles et par ma pratique artistique ; de documenter chor  graphiquement ma quête identitaire ; de déclencher chez le spectateur de danse une expérience semblable à celle vécue par le spectateur de films documentaires et subséquemment ; de réfléchir à ce que la « danse documentaire » pourrait être.

C'est avec ce but et ces objectifs en tête que j'ai transport   mes questionnements, mes idées et mes envies de création en studio. Afin d'entrer dans un processus de création avec un propos solide, parce qu'informé et réfléchi, j'ai préalablement fait de nombreuses recherches sur l'animalité et la figure animale dans l'art ; sur la quête identitaire d'immigrants de seconde génération et la façon qu'elle peut être abordée en art et enfin ; sur le film documentaire et le concept de lecture documentarisante.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Les concepts clés sur lesquels cette recherche-création se penche ont déjà été explorés dans mes créations antérieures avec une approche plus souvent instinctive que réfléchie et j'à ai souhaité cette fois les approcher de façon plus éclairée. Pour cela, il me f  t indispensable de non seulement appuyer concrètement ma démarche artistique sur des auteurs ayant une connaissance plus approfondie des concepts mis en jeu, mais surtout de me situer par rapport aux réflexions de ces derniers. Puisqu'en effet, les propos et les prises de position sont fréquemment divergents ou contradictoires en ce qui concerne entre autres l'animalité chez l'être humain ou encore le genre documentaire en cinéma. J'à ai d     n  vitablement faire des choix quant à ma façon de m'approprier mes concepts clés afin de mieux les arrimer à ma problématique pour plus facilement passer du théorique au pratique, de la pensée au concret et de la réflexion à la création.

Afin de mieux décrire les concepts clés qui ont nourri ma recherche, je les présente dans ce mémoire en suivant l'ordre de ma pensée et des liens que j'à ai cr  s entre eux et non dans un ordre d'importance. Dans un premier temps, j'à ai en effet beaucoup lu sur l'animalité et la présence de la figure animale dans l'art afin de m'inspirer pour mon processus de création. Travaillant souvent à partir de *mood board* et de *story-board* pour créer mes pièces, un peu comme le font les réalisateurs, il me fallait nourrir mon imaginaire avec des écrits et des images sur le monde animal et son rapport étroit avec l'Homme. Par la suite, c'est le concept de quête identitaire qui s'   est inséré peu à peu à mon insu dans mon processus de création en partie grâce aux écrits de Hélène Marquié (2009) et Jacques Derrida (2006). Pour terminer, c'est le concept de lecture documentarisante qui a guidé et finalisé mes choix artistiques, mais qui a aussi guidé ma stratégie promotionnelle afin de répondre à ma question de

recherche et à mon objectif de déclenchement d'une lecture documentarisante chez le spectateur. Une fois réalisées, ces étapes de recherche et de prises de position quant aux différentes perspectives disponibles dans la littérature et dans la pratique de certains artistes m'ont permis d'aborder ma création, mon sujet de recherche et mes concepts clés avec profondeur, clarté et justesse.

2.1 ANIMALITÉ ET FIGURES ANIMALES

Tout comme le film *Le Roi lion* (Allers et Minkoff, 1994), les œuvres d'art inspirées du monde animal m'ont toujours particulièrement interpellée, touchées et fascinées et ce, peu importe la discipline, le courant ou l'époque dans lesquelles elles s'inscrivent. En effet, que ce soient les peintures de la grotte de Lascaux, les fables de La Fontaine, les tableaux des peintres Eugène Delacroix, Franz Marc ou Francis Bacon ; les sculptures géantes de Jeff Koon ; les performances de Joseph Beuys ; les chorégraphies de Vaslav Nijinski ou encore *Le Carnaval des animaux* (1886) de Camille Saint-Saëns, il semble que nombreux soient les créateurs s'étant laissés toucher par les animaux et ce, depuis des années :

L'animal hante l'art (et son histoire) depuis sa naissance. Considérant que les premières peintures rupestres (vraisemblablement réalisées à partir de sang de bêtes) représentaient des animaux, il n'est pas déraisonnable, selon John Berger, de penser que la première métaphore (humaine) était animale. (de Blois, 2009, p.107)

Cet animal qui hante de nombreux processus artistiques, peu importe l'époque ou la discipline, a toujours été pour moi un exemple d'énergie brute, de corps puissant aux caractéristiques étonnantes, de beauté pure et de magnificence.

Partout l'animal fait passer de la vie, une vie immanente, « une puissante vie organique ». C'est pourquoi l'art entretient une relation privilégiée avec les devenirs-animaux, qui servent de répertoire et de réservoirs intensifs de postures vitales. En littérature comme en peinture, en musique, en danse ou en cinéma, pour tous les arts, l'expressivité est

affaire d'intensité et ne dépend pas en premier lieu des genres et des codes constitués, mais de la capacité à capter les forces inédites du vital. (Sauvagnargues, 2004, p.222)

La danse n'y échappe pas, qu'elle ait été rituelle, traditionnelle ou spectacle, cette forme d'art a depuis longtemps investi l'animal sur scène et à travers le corps et c'est ce que j'avais l'intention de réaliser à mon tour et à ma façon.

Malgré tout, même si les œuvres ou les chorégraphes sont nombreux à afficher l'animal et l'animalité comme sources d'inspiration, tels que les ballets *Le Lac des cygnes* et *L'Oiseau de feu* ou encore les chorégraphes Martha Graham, Simone Forti et Marie Chouinard (Marquié, 2009), il existe malheureusement très peu d'écrits provenant de la danse qui tentent de définir et d'expliquer en profondeur le concept d'animalité qui pourrait être considéré comme un genre artistique en soi :

Il y a des peintres ou des sculpteurs animaliers. On parle aussi de littérature animalière, comme si l'animalité ne définissait pas seulement un règne, une espèce ou un genre, mais un genre artistique. (Derrida, 2006, p.107)

Dans le cadre de cette recherche-crédation, j'ai eu à ouvrir mon champ de recherche vers des ouvrages provenant de la philosophie, de la religion et de la littérature afin d'analyser le concept d'animalité sous différentes perspectives. Mon but était de mieux le saisir pour l'intégrer à ma pratique dans un contexte de création chorégraphique, que ce soit à travers un corps en mouvement, des textes, des vidéos-projections, une scénographie ou encore le choix des costumes et des accessoires.

2.1.1 UN CONCEPT À DÉFINIR

Dès mes premières lectures sur le concept d'animalité, j'ai réalisé que les textes pouvaient facilement être séparés en deux catégories : ceux qui présentent l'animalité

comme l'envers malsain de l'être humain et ceux qui, au contraire, mettent de l'avant qu'elle est une partie inhérente de ce dernier qui se doit de la retrouver, de l'accepter et de l'embrasser afin d'atteindre un certain idéal. Rapidement, je me suis reconnue dans cette vision de l'animalité, mais j'ai tout de même poursuivi mes recherches afin de comprendre les différents angles possibles qui peuvent alimenter le sujet et d'identifier les directions que mes recherches allaient prendre.

Dans un premier temps, entre autres à cause des messages véhiculés par l'église catholique et d'autres religions, est apparu le besoin de différencier l'Homme de l'animal, de le soustraire de son animalité ou d'éviter tous rapprochements entre les deux espèces. En partie afin de contrôler les pulsions sexuelles et les comportements immoraux, le côté animal de l'être humain était à proscrire et à renier. Même que le rejet de l'animal, parfois représentant du Diable (Desblache, 2009), permettait de mieux définir l'Homme par la négation :

L'animalité n'est pas seulement le monde animal, mais plutôt une marque, la façon de nommer le hors-champ de l'humain, une marque d'infamie à la surface de l'espèce humaine, une ascendance honteuse. (Chevrier et Maurice, 1978, p.838)

Et non seulement, cette ascendance fait honte, mais en plus, elle suggère pour certains une possibilité de régression, de déchéance, d'où la crainte de l'animalité soulevée par plusieurs auteurs (Auberger, 2007. de Blois, 2009. Guillaumin, 1978. Legendre, 1978. Poirier, 1978). C'est pourquoi il est essentiel pour certains, à l'époque et encore aujourd'hui, de se différencier de l'animal, voire même de renier tous liens évolutifs entre les deux espèces, toutes connexions ou formes de continuité dans le temps, voire même dans l'évolution :

Dans la Genèse, l'homme est créé à l'image, à la ressemblance de Dieu : ce qui peut s'interpréter comme une négation ou un déni de l'ascendance animale. (Chevrier et Maurice, p.841)

Mais peu importe les différentes opinions par rapport à nos origines, que certains croient au créationnisme ou à la théorie de l'évolution, plusieurs continuent de partager et d'encourager une vision négative de l'animal en plaçant l'Homme au-dessus de tout dans une hiérarchie verticale où il est l'être le plus évolué. De cet emplacement dominant, ce dernier doit en tout temps renier son côté animal et éviter la chute vers l'animalité pour embrasser son humanité en s'élevant et en s'extirpant du monde animal. En d'autres mots,

Toute théorie de l'homme, en tant qu'issu de l'animalité, et la dépassant par ses propres forces, conduit à un humanisme. Conséquence du matérialisme qui, ne pouvant penser la chute, doit penser l'émergence. (Poirier, 1978, p.685)

L'être humain, selon ce point de vue, serait donc au plus haut du règne animal, car il aurait réussi à s'extirper de ses racines et de ses faiblesses en s'élevant et en dominant toutes autres formes de vie grâce à sa capacité de contrôler et d'effacer toute trace de son animalité.

Parce que cette vision de l'animalité est basée sur des intentions de contrôler la moralité, d'imposer des interdits, de renforcer un besoin de domination et de hiérarchie sur le règne animal et parce qu'elle considère l'animal et les caractéristiques animales de l'Homme comme un mal, je ne peux que me positionner aux antipodes de cette école de pensée. En effet, avant même d'avoir lu ou de m'être renseignée sur le sujet, j'ai toujours considéré l'être humain comme un animal partageant plusieurs qualités, instincts ou comportements avec les autres espèces, ce qui, pour moi, est une preuve ou une manifestation de son animalité, de ses origines et de ses traces animales.

Nous portons des traces de leur présence que ce soit sur le plan biologique ou sur le plan psychique. Alors tentons, à l'instar des analyses d'ADN qui permettent des recherches de paternité, par exemple, de trouver quels liens peuvent, du fait de notre parenté animale, nous ramener à notre essence. (Odoul, 2011, p.13)

Ce point de vue qui soulève une présence ou une essence animale à l'intérieur de l'être humain diffère évidemment de celui présenté précédemment.

Plus positive, cette vision où l'animalité est un affect a été plus particulièrement investie dans le domaine des arts qui s'en est grandement inspiré, que ce soit en littérature, en poésie, en peinture, en dessin, au cinéma, au théâtre ou en danse. Un phénomène qui peut s'expliquer de la façon suivante :

Il est convenu depuis longtemps de penser qu'il est plus souvent et mieux donné aux artistes, peintres et poètes d'évoquer la vie animale qu'aux philosophes ou aux scientifiques, davantage soumis aux lois du rationalisme. De plus, l'assignation à l'animalité étant toujours le fait des dominants, revendiquer sa *part animale* (c'est le titre d'un beau roman d'Yves Bichet) est donc un acte politique, transgressif à l'instar de la création artistique. (Sibona, 2009, p.10)

Souvent, cet acte de revendication animale se transforme en un retour aux sources qui permet une nouvelle définition de soi, puisque « dans la peau de la bête, des artistes se travestissent en animal pour s'évader des territoires de l'humanité et rejoindre ceux de l'animalité qui reposent en eux. » (Moulin, 2014, p.77-78). Ainsi, la quête de l'animalité est une réelle préoccupation pour de nombreux artistes et, tout comme eux, c'est cette vision de l'animalité que j'ai décidé d'explorer dans création.

2.1.2 UN CONCEPT À METTRE EN PRATIQUE

Lorsqu'il est question d'animalité dans un contexte de création artistique, nombreux sont les auteurs et artistes qui font référence au devenir-animal de Deleuze et Guattari (1980). Tout comme eux, il me semble essentiel, pour ma réflexion et mon projet, de me pencher sur ce concept et de voir comment il peut s'arrimer à mon travail de recherche chorégraphique. En fait, en lisant sur ce concept tout au long de ma

recherche, je me suis rendue compte qu'il m'a permis de mieux définir ma position quant à la façon dont je souhaitais intégrer l'animalité à mon travail.

2.1.2.1 DEVENIR-ANIMAL

Le devenir-animal se comprend en deux étapes qui correspondent en fait aux deux termes qui forment ce concept. C'est en premier lieu un verbe et de ce fait, une action précise qui évoque le commencement de quelque chose de nouveau ou un processus de changement au niveau d'être ou de l'être :

Devenir n'est certainement pas imiter, ni s'identifier ; ce n'est pas non plus régresser-progresser ; ce n'est pas non plus correspondre, instaurer des rapports correspondants ; ce n'est pas non plus produire, produire une filiation, produire par filiation. Devenir est un verbe ayant toute sa consistance ; il ne se ramène pas, et ne nous amène pas à « paraître », ni « être », ni « équivaloir », ni « produire ». (Deleuze et Guattari, 1980, p.292)

En deuxième lieu, c'est un devenir-animal et non un devenir-végétal, un devenir-minéral ou un devenir-moléculaire. C'est donc un devenir qui concerne l'animal, mais pas nécessairement la bête qui comporte un aspect péjoratif pouvant rappeler la vision négative du concept d'animalité présentée préalablement :

Prendre le devenir-animal pour synonyme de la bestialité, même en attribuant à cette dernière une valeur positive, c'est reconduire et renforcer le dualisme chrétien et c'est nier l'incroyable richesse des mondes animaux tels que les éthologues nous les font découvrir, et qui constituent sans doute un des bouleversements les plus profonds de l'étude de la nature au cours des trente dernières années. (Dittmar, 2009, p.2)

Et une fois que le « devenir » et l'« animal » du devenir-animal sont compris, il faut ajouter que ce concept part avant tout de soi et de qui on est :

Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient. (Deleuze et Guattari, p.334)

Mais même si le devenir-animal part de soi, il va plus loin que le soi comme sujet. L'auteur Denis Viennet (2009) parle même d'une « expérience d'un *par-delà le sujet* » (p.5) et d'une déterritorialisation :

Devenir animal, c'est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, se « déterritorialiser », éprouver les extases d'un être-là qui s'ouvre à l'altérité. C'est en ce sens que l'on peut dire que *l'animalité est toujours une figure de l'altérité*. On ne devient-animal qu'en devenant-autre, autre que soi, autre du soi, étranger à soi. (p.5)

Au final, ce concept du devenir-animal résonnait avec mon sujet de recherche et mes questionnements comme être humain et comme artiste. Néanmoins, au cours de mes lectures, ce sont plutôt les écrits sur le concept d'animalité et sur la figure animale qui semblaient le mieux répondre à mes envies. Raymond Bellour (2012), qui a étudié la présence animale dans le cinéma, fait d'ailleurs une distinction très claire « entre l'animal comme symbole et l'animal comme intensité » (p.599). Pour lui, le devenir-animal se retrouve dans cette deuxième catégorie car le devenir-animal « est pur mouvement, ligne de fuite, intensité et défi de tout sens. Il est énergie substantielle se communiquant, corps plus ou moins immaîtrisé » (p.599), il est donc différent de la figure animale qui, elle, renvoie à une représentation, une symbolisation et une métaphore. Dans mon processus de recherche et de création, c'est justement cette voie que j'ai empruntée. Je n'ai pas tenté de ressentir l'animal comme une intensité, mais je l'ai plutôt utilisé comme image symbolique pour tracer mon autoportrait.

2.1.2.2 ANIMALITÉ DU CORPS DANSANT

C'est donc à partir d'une vision qui perçoit le concept d'animalité comme symbole qu'il a été plus facile pour moi de comprendre et d'expliquer la présence de ce concept clé à l'intérieur de ma démarche artistique, plus précisément dans une œuvre chorégraphique. En lisant les processus de création d'autres chorégraphes, j'ai pu mieux comprendre comment mes inspirations prises dans le monde animal influençaient grandement ma signature gestuelle, mais aussi et surtout mon univers personnel et ma personnalité artistique que je suis en train de déployer et de définir.

Dans le cadre de ce mémoire de création, je me suis donc intéressée à la façon dont l'animalité a été abordée par les chorégraphes et les danseurs, soit par sa manière de se manifester à travers le corps par des mouvements et des états rappelant l'animal. Mon travail de recherche et ma réflexion furent basés en grande partie sur les écrits de la chorégraphe et docteure en esthétique Hélène Marquié (2009) qui s'est grandement intéressée au travail de l'animalité en danse. Cette dernière s'est plus spécifiquement penchée sur le travail et la recherche de femmes interprètes et chorégraphes qui explorent l'animalité par l'improvisation et le travail somatique. Effectivement, pour des femmes comme Anna Pavlova, Martha Graham, Marie Chouinard ou Simone Forti, « l'animalité est ici métaphore, métamorphose, qui relie imaginaire incorporé, transformation du corps dansant et genèse d'une danse singulière » (p.121).

En résumé, chercher son animalité à travers le mouvement, c'est se transformer en laissant des images ou des sensations inspirées du monde animal nous faire bouger et nous transporter dans un état de corps précis. C'est être plus conscient de son corps en étant extrêmement concentré sur ses muscles et ses articulations pour trouver une nouvelle façon de bouger afin de donner l'impression et de se donner l'impression

qu'on est devenu animal ou que l'on est redevenu animal. Marquié l'exprime très bien lorsqu'elle résume le travail de l'animalité à l'intérieur d'un corps dansant :

Par ses symboliques, par les connotations qui lui sont liées, l'animalité, lorsqu'elle est réellement incarnée par le corps dansant et dans le même temps travaillée par une conscience créatrice, plonge des racines dans ce qu'il y a de plus intime ; elle touche aussi, symboliquement, à une forme d'humanité archaïque et simultanément à ce qu'il y a de plus élaboré dans la culture, la sensibilité esthétique. Parmi toutes les significations prises par la métamorphose animale, qui sont autant de motivations pour les artistes, on trouve toujours la dimension de retour, peut-être plutôt d'invention, d'un corps plus proche de sa nature animale (même s'il s'agit d'un fantasme), la dimension de liberté et de libération, parfois liée à celle de transgression, dimensions qui imposent d'inclure le travail sur l'animalité à toute démarche basée sur l'improvisation et cherchant un lien entre le mouvement et l'imaginaire. (p.135)

Dans mon cas, et je l'approfondirais par la suite, ce n'est pas nécessairement l'animal en soi qui a nourri ma création, mais plutôt mon regard d'enfant sur l'animal, voire même sa façon d'habiter mon imaginaire de petite fille devenue aujourd'hui femme et artiste. Enfin, avec cet extrait, Marquié exprime en ses mots ce que je souhaitais trouver à travers la création d'une œuvre chorégraphique sur l'animalité, car elle parle à la fois de racines, d'intimité, d'humanité, de retour, de liberté, de libération, de transgression, de mouvement et d'imaginaire, des mots qui, à titre de chorégraphe, m'interpellent fortement. Avec du recul, contrairement à celles d'autres femmes chorégraphes citées par Marquié, ma pièce ne mettait pas l'accent sur mon point de vue de femme en relation avec son animalité. Ce n'était pas un retour vers ma nature animale que je souhaitais trouver. Ce que je recherchais, c'était le souvenir de l'enfant en moi qui était demeuré fasciné par les animaux. D'où le besoin de créer une pièce utilisant la figure animale pour parler de soi et non pour développer mon expressivité corporelle.

2.1.2.3 ANIMALITÉ, IDENTITÉ ET AUTOBIOGRAPHIE

À la lumière du devenir-animal de Deleuze et Guattari et des observations de Marquié sur l'appropriation de l'animalité dans le travail de femmes chorégraphes, j'aimerais revenir sur cette distinction entre les deux visions en ce qui concerne l'utilisation de l'animalité pour répondre à une quête identitaire et pour affirmer son identité. En effet, Deleuze et Guattari (1980) affirment qu'« un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. » (p.291) alors que de l'autre côté, Marquié (2009) affirme que « la métaphore animale est bien davantage qu'une méthode de création, il y va de l'identité, d'une recherche identitaire. » (p.122). Alors que Deleuze et Guattari rejettent l'idée de se reconnaître à travers l'animal, Marquié observe le phénomène que cette identification envers l'animal peut devenir source d'inspiration pour créer, mais aussi pour mieux se définir. Marquié n'est d'ailleurs pas la seule à soulever ce phénomène d'identification inhérent à la présence d'animalité en art, d'où mon choix d'avoir poursuivi mon travail de recherche autour du concept d'animalité plutôt que celui du devenir-animal.

Dans un même ordre d'idées, ce processus d'identification en lien avec l'animalité, le philosophe Derrida (2006) l'a vécu et en a souvent parlé à travers ses textes et ses conférences qui ont été condensés et publiés à l'intérieur du livre posthume *L'animal que donc je suis*. Dans cet ouvrage, Derrida questionne les animaux, ou *animot* comme il les désigne, autant que sa propre personne en abordant le concept d'animalité pouvant être présent à travers un travail d'écriture. Ce dernier écrit :

D'une part, mes figures animales s'accumulent, elles gagnent en insistance ou en visibilité, elles s'agitent, grouillent, se mobilisent et se motivent, elles se meuvent et s'émeuvent davantage à mesure que mes textes deviennent plus visiblement autobiographiques, plus souvent énoncés à la première personne. (p.58)

Un parcours menant à l'autobiographie qui rappelle une des conclusions de l'écrivain Pingeon (2009) lorsqu'il se questionne avec poésie et légèreté sur les animaux et la part animale de l'être humain. Ce dernier finit par déclarer : « Je suis cousu d'animalité » (p.15), une affirmation dans laquelle je me reconnais et qui d'ailleurs m'a grandement inspirée tout au long de mon processus de création, mais aussi de ma propre quête identitaire construite à partir d'une recherche autour de l'animalité, de mon animalité et de mes figures animales.

Autre phénomène intéressant, il est possible de remarquer que non seulement une recherche sur l'animalité peut stimuler une recherche sur soi chez plusieurs artistes, mais qu'elle peut aussi accroître et stimuler la créativité :

Dès lors que nous avons compris que nous confronter à l'animal ne fait que mieux révéler ce que nous sommes, que notre ancienne identité déjà battue en brèche ne retrouvera jamais le confort illusoire d'une définition précise, nous nous retrouvons en possession d'un double potentiel de subversion et de jouissance qui ne peut qu'être porté à l'avantage d'une meilleure adéquation au réel et d'un épanouissement des capacités créatrices présentes en chacun de nous. (Sibona, 2009, p.30)

Ainsi, pour en revenir à cette vision positive de l'animal et de l'animal intérieur, celle-ci est propagée et explorée par plusieurs artistes parce qu'ils s'y reconnaissent, mais aussi parce qu'elle les inspire, les habite et les pousse à explorer l'animal en parallèle à leur propre identité. Même que,

Dans cette dynamique, le statut animal se trouve souvent valorisé, en sorte que se doter d'une identité non humaine se présente comme une libération pour certains personnages, qui semblent contenir en leur sein une identité animale prête à surgir. (Brown, 2009, p.246-247)

Une libération qui parfois fait état d'un mal-être profond où « la frontière interrogée par la création artistique entre l'homme et la bête met en scène, figure au sens propre, la nature de combats intérieurs. » (Boissieras, 2009, p.37) pour certains, alors que pour d'autres, c'est plutôt un retour à un passé lointain plus universel qui permet tout de même une recherche identitaire plus personnelle :

Le thème de l'Animalité est archaïque. Pour l'être humain, il évoque le temps lointain où il était lui-même une bête, où un rapport aux animaux en était un de réciprocité, fondé sur la survie de l'espèce. En ce sens, plusieurs récits convergent vers ce souvenir archaïque qui s'inscrit dans la quête identitaire. C'est par opposition à l'autre que l'identité se définit. (Roberge, 2005, p.155)

Encore une fois, cette libération, cette expression, cette acceptation de son animalité à l'intérieur d'un acte de création artistique ne constituent pas ici une chute, une régression ou une déchéance. Elles permettent plutôt une meilleure compréhension de soi qui peut s'exprimer par les arts et transformer une œuvre en création autobiographique. Le moi devient alors sujet de l'œuvre et se voit être transformé, réinterprété, réécrit ou même réinventé :

L'obsession du moi a toujours agi sur les pratiques artistiques, et ce même avant les premiers autoportraits et les diverses pratiques expressionnistes. Toutefois, avec le posthumain, on ne cherche plus à sonder, à faire surgir le moi profond par le biais d'un mode de création introspectif ; on ne se cherche plus, on s'invente, puisque de toute façon, l'identité comme absolu apparaît comme un leurre, un mensonge. L'obsession de l'autoreprésentation est passée à celle de l'autofiction, de l'autoaffabulation, de l'automutation, de l'auto engendrement. (Arpin, 2009)

C'est justement cet aspect identitaire, apporté par le concept d'animalité, qui a orienté peu à peu ma recherche-crédation vers une direction autobiographique, une voie souvent prise par les films documentaires. En effet, par rapport au concept de lecture documentarisante, cette avenue m'a permis d'atteindre plus facilement mon objectif, soit le déclenchement d'une lecture documentarisante chez le spectateur. De toute évidence, en étant autobiographique, mon œuvre chorégraphique mettait en scène une personne réelle et son histoire personnelle à la manière des films documentaires et de leur inscription vraie. Mais avant d'aborder la place du genre documentaire dans mon travail de recherche, il m'a fallu approfondir le concept de quête identitaire pour mieux travailler et lier mes trois concepts clés à l'intérieur de la création de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015).

2.2 DE L'ANIMALITÉ À LA QUÊTE IDENTITAIRE

Comme plusieurs des artistes travaillant à partir du concept d'animalité ou de la figure animale pour répondre à leur quête identitaire, ma recherche-création a pris elle aussi une tournure autobiographique au cours de mon processus de création. Cette direction, que je n'avais pas prévue lors de mes premières lectures et recherches, a ainsi ajouté en mi-parcours la quête identitaire à mon cadre théorique. L'élément déclencheur de ce changement important a été le visionnement de documents d'archives familiales datant de 1993 et tournées lors d'un voyage à Madagascar, le pays d'enfance de mes parents. Convaincue d'y trouver des images d'animaux de cette   le exotique que je pourrais utiliser comme matériel visuel ou documentaire, ou alors comme source d'inspiration pour de la gestuelle, j'y ai plutôt découvert la réponse à une de mes préoccupations principales qui était de trouver comment réunir les concepts d'animalité et de lecture documentarisante dans un même projet.

Lors du visionnement, j'ai constaté que toute petite, comme la plupart des enfants, j'étais avant tout attirée et fascinée par les animaux de là-bas, alors que la culture, les gens, les coutumes ou les paysages empreints d'exotisme ne m'importaient peu. En fait, plus de la moitié de mes apparitions à l'image me montraient en interaction avec des animaux ; parfois filmée à mon insu alors que d'autres fois, je demandais directement à mon père de me filmer avec le chien, le singe ou encore les poules. Après cette constatation, je me suis demand  e quel était mon lien avec ce pays qui m'était inconnu, avec son peuple avec qui je n'avais pas de réel contact et surtout avec mes racines malgaches et chinoises que je ne saisisais pas réellement. Est-ce que toute petite, j'avais construit mon identité à partir de ma fascination pour les animaux, de ma facilité à interagir avec eux et de mon identification avec certains de leurs comportements ou de leurs caractéristiques ? Et c'  st ainsi que cette question est devenue le fil conducteur principal de ma création, un grand questionnement

d'ailleurs partagé au spectateur sous forme de texte préenregistré joué dès le début de mon solo :

Et je me suis vue, petite, fascinée
 Mais pas fascinée par cet autre monde
 Par ce pays d'où ma famille vient
 Je me suis vue, fascinée par les animaux qui y vivaient
 Comme si je me refusais à ma culture, à mes racines
 Et que j'embrassais déjà à six ans mon côté animal plutôt que mon
 identité culturelle (Chan Tak, 2015)

Découverte en chemin, cette avenue identitaire, que je savais souvent empruntée par les documentaristes, m'a ainsi permis de trouver le lien entre mon désir d'explorer artistiquement la figure animale et celui de déclencher une lecture documentarisante chez le spectateur : ce que j'allais documenter sur scène, c'était ma propre quête identitaire autour de mon animalité, plus précisément de mon identification à des particularités animales et de mon identité hybride composée de plusieurs cultures. En d'autres mots, je me suis demandé comment mieux me comprendre grâce à un acte de recherche et de création artistique utilisant la figure animale pour parler de moi. Ma quête identitaire est donc devenue sujet de l'œuvre, mais aussi partie intégrante de ma recherche-création. En fait, elle a même fini par prendre plus de place que l'animalité afin de répondre à mon envie d'explorer le genre documentaire sur scène, d'où l'importance de creuser ce concept clé à l'intérieur de ma recherche.

2.3 QUÊTE IDENTITAIRE

Si mon processus de création chorégraphique sur l'animalité s'est transformé peu à peu en quête identitaire, c'est sûrement que ma propre identité m'a toujours déroutée. En effet, en tant que chorégraphe, je n'avais jusqu'à maintenant jamais abordé mes racines culturelles à travers mes œuvres. Pourtant, quelques années plus tôt, c'était un sujet qui me touchait tout particulièrement et que j'avais exploré à maintes reprises

lors de mes études en arts visuels. Cet intérêt pour l'identité hybride habite d'ailleurs de nombreux artistes dont la quête identitaire, présente dans leurs œuvres, a été longuement admirée, analysée et étudiée. L'artiste Huyn Jung (2007) a d'ailleurs fait la constatation qu'il y a une forte présence du concept de quête identitaire dans l'art contemporain, spécifiquement dans les recherches corporelles photographiques et vidéographiques, phénomène qui est d'ailleurs le sujet de sa thèse de doctorat. Je me suis moi-même inscrite dans cette mouvance artistique lorsque mon processus de création a commencé et que j'ai eu à travailler à partir du corps, comme objet et comme sujet, et de sa représentation sous forme photographique et vidéographique. Mon propre corps est alors devenu le véhicule de ma quête identitaire.

Seule en studio à chercher l'animalité à l'intérieur du corps et à travers le mouvement, j'étais confrontée à ma propre personne, mais aussi et surtout au fait que je suis considérée ici comme minorité visible. Face au miroir et à mes images vidéographiques et photographiques, j'en étais venue à me poser plusieurs questions sur mon identité ethnique, à sa définition et à sa construction. C'est à partir de ce moment que mes lectures sur l'identité ont commencé et que j'ai cherché à quoi ou à qui je m'identifiais, en particulier concernant mon ethnicité :

L'identification ethnique désigne le rapport qui existe entre une personne et un groupe avec lequel elle croit partager une même ascendance en raison de caractéristiques communes, des expériences socioculturelles communes, ou les deux. Une personne peut s'identifier à quelqu'un d'important (comme un parent ou un ami), à un groupe dont elle tire ses valeurs (comme la famille ou les collègues de travail) ou à une catégorie plus vaste de personnes (comme les groupes ethniques ou professionnels). L'identification ethnique peut se produire à tous ces niveaux. (Historica, 2015)

L'auteur Anton Allahar (2006) abonde en ce sens lorsqu'il décrit le concept d'attachement primordial qu'il divise en deux catégories : le fort (« hard version ») et

le doux (« soft version »). L'attachement primordial fort étant le lien de sang avec notre famille et l'attachement primordial doux étant le groupe auquel on s'identifie ou du lieu où l'on vit. C'est justement cette catégorie d'attachement qui vient chez moi complexifier ma quête identitaire. En effet, à qui dois-je m'identifier ? À quel groupe et à quel lieu ? À la Chine, où je ne suis jamais allée, mais dont j'ai hérité les traits physiques et la pratique de plusieurs us et coutumes dans mon quotidien ? À Madagascar, où je suis allée une seule fois étant petite et dont j'ai hérité de quelques traits et traditions ? Ou encore au Canada, où je vis, où j'ai grandi et où j'ai été élevée, mais où je serais toujours étrangère ? Ce sont toutes ces questions qui m'ont fait comprendre que ma quête identitaire se devait avant tout de tourner autour de mon ethnicité, plus précisément aux interrogations identitaires que je partage avec de nombreux immigrants de seconde génération portant ce qu'on appelle une identité hybride.

2.3.1 IDENTITÉ HYBRIDE, UN CONCEPT À DÉFINIR

Pour nourrir ma quête identitaire, que cela soit en lien avec ma culture ou avec la figure animale, il me fallait comprendre cette idée d'identité hybride, même si :

Le terme hybridité est peut-être devenu un peu trop passe-partout dans les études culturelles, traductologiques, littéraires, sociologiques. N'empêche, le concept cherche à dire un certain rapport à l'autre, à la langue, à l'identité – signalant une certaine tension entre racines et parcours, entre catégorisations et transitions. (Gambier, 2011, p.7)

Cette notion de tension entre racines et parcours a grandement nourri mes réflexions et mon introspection en discernant clairement mes origines ethniques de ce que j'ai choisi d'emprunter aux différentes ethnies qui s'offraient à moi. Parce qu'au fond, « individuals with several ethnic identities are free to identify with all of them. »

(James, 2006, p.48). C'est justement ce sentiment de liberté de choix que je trouve à la fois magnifique et troublant lorsque l'on a hérité d'une identité hybride, car

L'hybridité est à la fois sans doute une hésitation, un croisement entre des genres, des formes, des tendances, des groupes... et la reconnaissance de la différenciation, du multiple, de la diversité des origines, des trajectoires, des croyances. (Gambier, 2011, p.8)

Parce qu'elle est faite de choix, l'identité est une construction, une fabrication, un « mix of myth, belief, emotion, and the realities of physical existence. » (Allahar, 2006, p.32). L'artiste Jung (2007) le disait lui-même lorsqu'il a débuté son processus de création sur sa quête identitaire, qu'il nomme aussi « trajet identitaire », et lorsqu'il développait à l'intérieur de sa thèse cette idée de construction de soi pour mieux être soi : « Maintenant, il est temps de formuler une hypothèse : *Devenir autre consiste à construire (ou réinventer) l'identité du soi.* » (p.7). Et cette construction est véritablement un acte de création pouvant devenir extrêmement révélateur pour les artistes travaillant sur des œuvres autobiographiques.

2.3.2 MOI COMME PERSONNE

Dans mon cas, ce concept d'identité hybride me permet d'entretenir des liens complexes, à la fois étroits et distants avec ces trois cultures qui me caractérisent. En fait, comme pour plusieurs enfants d'immigrants, ce qui se passe à la maison participe pour beaucoup à la construction de notre identité

Second-generation Asian-American children who live with their immigrant parents in their formative years are exposed to their parental language, religions, and other aspects of their ethnic and sub-ethnic cultures at home. These cultural elements practiced at home and in the ethnic community can be an important basis for second-generation Asian-American's ethnic identity. (Min et Kim, 2006, p.181)

D'où l'importance de parler de mon enfance et de présenter des images d'archives familiales pour montrer l'impact de ma famille et de sa culture dans la construction de mon identité, entre autres lors d'un voyage à Madagascar. D'ailleurs, en lisant sur la situation des Chinois vivants à Madagascar, avec qui je voulais savoir si nous partagions les mêmes interrogations identitaires, je me suis reconnue dans plusieurs propos de la docteure en géographie Catherine Fournet-Guérin (2009) qui a fait de Madagascar sa spécialité. Cette dernière affirme que « les Chinois de Tananarive ressentent des identités nationales multiples, qui tantôt se complètent tantôt se heurtent » et qu'en ce qui concerne leur « identité chinoise, elle est à la fois cultivée et lointaine ». Parfaitement en accord avec ce dernier point, j'ai constaté au cours de mon travail de création que mes identités chinoise et malgache sont entretenues et assumées avec une certaine naïveté d'enfant et c'est cela que j'ai mis instinctivement de l'avant dans ma création. Ce solo est en fait construit à partir de mon regard d'enfant sur moi-même, sur mes racines culturelles et aussi sur le monde animal qui a peuplé mon imaginaire et mon enfance.

En effet, tout au long de mon processus de création, j'ai fait des choix artistiques qui ont donné une grande place à cet enfant en moi qui est apparu à travers ma façon de marcher à petits pas feutrés, mes interactions avec des peluches, mes textes, mais aussi à travers mes choix de costumes : un masque de rhinocéros, une petite robe blanche, un pyjama large en coton ou un justaucorps avec un motif de chat. L'importance de ce regard d'enfant sur mon identité et sur les animaux m'est apparue alors que j'étais en résidence de création avec l'auteure et metteuse en scène française Séverine Fontaine qui souhaitait explorer le thème de l'ouverture de soi à l'autre, principalement dans un axe culturel. Cette dernière était fort intéressée par ce regard naïf que je portais sur les animaux et sur mes cultures qu'elle reconnaissait comme étant encore celui d'un enfant.

Fontaine constatait en effet que « tu n'as pas besoin de comprendre ce que tu es quand tu es enfant parce que tu es. C'est après que les regards des autres te font te positionner. » (communication personnelle, 1^{er} août 2015). Ce qui m'a emmenée à réfléchir à la naïveté ou à l'innocence de mon propre regard, mais aussi et surtout à celui que les autres portent sur moi. Je crois que j'ai ce besoin d'expliquer, voire même de justifier mon identité hybride en partie parce que les autres me voient comme physiquement différente, comme une minorité visible. Cette idée a trouvé écho dans les propos de Lukas Shum-Tim. Ce dernier, ébranlé par mes réflexions sur mon identité malgache-chinoise qu'il possède lui aussi, m'a fait parvenir une analyse très personnelle de mon projet et qui fait écho à mes propres questionnements et constatations :

En naissant, nous existons par le fait même d'appartenir à un corps. Nous nous faisons associer une ethnie, nous apprenons sur la culture qui nous a été attribuée, [...] : c'est ainsi que nous découvrons notre soi-même. (communication personnelle, 13 août 2015, p.3)

Cette idée d'attribution d'une identité culturelle, j'y faisais moi-même référence à travers mes textes dans ma pièce lorsque je me demandais si je n'avais pas embelli mes souvenirs « avec ma naïveté de petite fille, avec ma volonté de pouvoir dire aux autres d'où je viens » (Chan Tak, 2015). En tant que minorité visible, la question est de savoir comment nous nous l'approprions cette identité et comment nous la construisons à partir de ce que les autres voient et nous disent de nous et ce que nous vivons et croyons nous-mêmes. En d'autres mots,

Ethnicity gives individuals a sense of identity and belonging based, not only on their perception of being different, but also on the knowledge that they are recognized by others as being different. (James, 2006, p.48)

Au final, ce cheminement, cette construction, cette quête identitaire à travers mon regard et celui des autres, j'ai voulu l'aborder dans un contexte artistique comme de nombreux artistes avant moi parce que j'avais ce besoin de l'exprimer et de l'exposer : « identity ceases to be an ongoing process of self-making and social

interaction. It becomes instead a thing to be possessed and displayed. » (Gilroy, 2006, p.120).

Dans un autre ordre d'idées, une fois que j'ai réalisé l'importance de ce regard d'enfant sur la construction de mon identité hybride, j'ai pu faire le même lien avec l'utilisation de la figure animale dans mon propre travail et de l'importance de sa présence dans ma quête identitaire. En effet, je mentionnais précédemment, en m'appuyant entre autres sur les propos de Marquié (2009) et de Derrida (2006), que plusieurs artistes utilisaient leur animalité ou la figure animale pour s'identifier, pour parler de soi ou pour créer une œuvre autobiographique. Pendant la création, je me suis rendue compte qu'enfant, ma fascination pour les animaux avait légèrement teinté la construction de ma personnalité à cause de mon appropriation de certains comportements, caractéristiques, allures ou postures animales. C'est comme si je m'étais créé mon propre lien de parenté et que je m'identifiais à eux au même titre que je m'identifie aux membres de ma famille, un phénomène ce qui a été souvent abordé par les psychologues :

Si maintenant nous revenons vers notre société désenchantée, nous constatons d'abord que le monde animal, qui dans notre civilisation se trouve évacué de la pensée religieuse et ne préoccupe que modérément les adultes, conserve toute sa fascination pour les enfants, ainsi que l'attestent les jouets qu'on leur offre, et encore plus les contes dont on les berce. Cette thématique demeure remarquablement stable : que l'on songe aux dessins animés qui ont fait la fortune de Walt Disney et de ses émules. Les psychanalystes, de leur côté, font état des animaux qui, dans nos arides métropoles, continuent à peupler l'inconscient de leurs clients adultes. Freud était d'avis que les liens particuliers qui, dans notre société sophistiquée, unissent l'enfant à l'animal sont dus à une certaine parenté psychologique : « La relation de l'enfant à l'animal ressemble à celle qui unit l'homme primitif à l'animal. L'enfant ne montre encore aucune trace de l'orgueil qui pousse l'adulte civilisé à séparer catégoriquement sa nature à lui de tout ce qui fait partie du monde animal. L'enfant reconnaît sans hésitation l'animal comme son égal : par l'aveu franc et sincère de ses besoins, il se sent plus proche de l'animal que de l'homme adulte, qu'il trouve sans doute plus énigmatique » (Totem et tabou, III). Cette

observation rend bien compte de l'incomparable attrait de l'animal pour l'enfant, sans contredire en rien son « animalité » exemplaire pour l'adulte, qui a dûment intériorisé les énigmatiques interdits et tabous, et statué qu'il est « bestial » d'avouer et d'exhiber ses intimes besoins. (Poliakov, 1978, p.744)

Ce phénomène de parenté naturelle ou instinctive entre l'enfant et l'animal peut être expliqué par le fait que :

Pour un enfant, l'animal est un formidable passeur de rêves, de morale et de socialisation. S'il se méfie instinctivement de l'adulte – souvent à juste titre –, le petit de l'homme accepte tout de l'animal, même des leçons de tolérance et de comportement qu'il subit avec réticence venant de ses éducateurs. (Pingeon, 2009, p.143)

Durant mon enfance, les différents animaux qui m'entouraient ou auxquels j'avais accès par la télévision ou les livres étaient pour moi des modèles au même titre que mes parents ou ma sœur par exemple. Je pourrais même rajouter que « définir l'identité n'est pas simple lorsqu'il s'agit de l'identité d'un enfant. Pour lui, il n'y aurait pas d'identité personnelle. Il n'a qu'une identité de sa famille [...]. » (Jung, 2007, p.25). Et enfant, je sais que je considérais que j'appartenais à deux familles : celle avec qui je partageais des liens de sang et celle, beaucoup plus large, qui comprenait toutes les espèces vivantes, soient ceux qui peuplent ce fameux « grand cycle de la vie » décrit et expliqué dans le film *Le Roi Lion* (Allers et Minkoff, 1994). Et c'est justement cette construction identitaire faite à partir de cultures et d'animaux qui a nourri la création de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015).

2.3.3 MOI COMME ARTISTE

C'est par un jeu avec mon corps et sa représentation en images que j'ai décidé d'aborder ma quête identitaire. Pour la partager dans un contexte scénique, j'ai voulu donner toute son importance à mon corps et à sa représentation entre autres parce que

dans ma pratique en arts visuels, j'ai souvent travaillé avec des autoportraits dédoublés, modifiés ou métamorphosés. La question que je me suis posée tout au long de la création a été : comme artiste pluridisciplinaire, comment prendre corps sur scène pour parler de ma quête identitaire culturelle tout en travaillant avec la figure animale ? Suis-je dans une forme d'identification, de déni ou d'appropriation ? Quels sont les moyens pour exprimer ses propres questionnements et réflexions à travers un jeu d'images de soi ?

Dans le jeu des images de soi, des images de l'autre, ou des images de soi par l'autre, dans le jeu de l'identité et de l'altérité, les processus et stratégies d'incorporation, de rejet, d'adaptation, d'évitement sont complexes : on n'a pas deux catégories dichotomiques qui se font face, se mêlent, se distinguent. Elles sont elles-mêmes bigarrées, marquées par diverses influences. (Gambier, 2011, p.12)

Ces différentes façons de percevoir et de travailler son image a ainsi mené mon travail corporel dans deux directions : le travailler physiquement, dans le mouvement et dans ma présence, mais aussi esthétiquement, dans sa représentation visuelle. Ce sont donc ces deux pistes de recherche qui m'ont aidé à mieux comprendre mon attachement à ma culture et à la figure animale et à créer une œuvre autobiographique où je suis le sujet que je crée ou recrée :

Si l'identité ne peut être débusquée, saisie, maîtrisée – ni sous sa dimension psychique ni sous sa dimension physiologique –, ne reste plus qu'à la déjouer, à l'inventer ! C'est ainsi que, pour certains artistes, le corps devient la matrice même de la création, laquelle se mue en autocréation, en autohybridations, et l'exposition de l'œuvre d'art en exhibition. (Arpin, 2009)

J'ai ainsi abordé mon corps comme un objet à exposer, qu'il soit une image en deux dimensions ou une présence scénique en trois dimensions, un peu comme l'ont fait les chorégraphes Dominique Porte (2014) et Esthel Vogrig (2015) qui ont créé des solos à propos d'elle et de leur pratique artistique et où leur corps sur scène était en rapport étroit, voire en dialogue avec des images d'elle-même projetées. En effet, d'un côté Porte parlait de son identité de chorégraphe en présentant des images d'elle

en représentation, en répétition ou en discussion avec un collaborateur. De l'autre côté, Vogrig parlait d'elle en projetant des photos de famille, puis en dansant avec des images projetées d'elle-même prises en direct sur scène.

Outre ces différentes pistes de recherche autour du corps, je me suis aussi penchée sur la façon de présenter une quête identitaire dans des contextes autres que scéniques pour nourrir ma réflexion. En fait, cet intérêt que plusieurs immigrants de seconde génération ont pour leur identité hybride se retrouve énormément abordé en cinéma documentaire, médium fort pertinent et populaire pour enregistrer, partager et exprimer une quête identitaire. Au cours de ma recherche, je me suis grandement intéressée aux documentaires *La Part d'ombre* (Gervais, 2010), *Un pays de silences* (Tom, 2013), *Bà nôi (grand-maman)* (Lê, 2013) et *On me prend pour une Chinoise* (Giguère, 2011). Ces films ont en commun de présenter l'histoire de jeunes asiatiques qui partent vers le pays d'où leurs parents proviennent pour essayer de mieux se comprendre. Outre leur histoire et leur quête identitaire qui se ressemblent et qui ont en commun la réalisation d'un film autour de leur voyage, j'ai noté chez eux un fort sentiment d'être étranger dans leur propre pays et dans celui de leurs origines. Dans *Un pays de silences*, le cinéaste Paul Tom exprime ce malaise en s'avouant, avec une pointe de tristesse et de déception, « touriste de ma propre histoire » lorsqu'il visite le Cambodge à la recherche de réponses sur le passé de son père. Même chose pour Thida, dans *La Part d'ombre*, où elle explique son besoin de partir à la découverte du Cambodge en avouant que « même si mon frère et moi nous sommes nés ici [au Canada], j'ai toujours senti que nous étions habités par autre chose ». De son côté, le réalisateur Khoa Lê distingue son propre portrait de celui que se fait sa grand-mère qu'il retourne voir au Vietnam, alors que les cinq adolescentes suivies dans le documentaire *On me prend pour une Chinoise* partent en Chine pour visiter l'orphelinat où elles ont été abandonnées et se questionnent sur l'histoire de leurs parents inconnus et de ce qu'elles auraient pu être si elles avaient vécu en Chine.

Cette importance du voyage, du retour vers ces racines ethniques, semble être un moment révélateur pour plusieurs artistes et c'est pourquoi mes archives de voyage à Madagascar ont pris une place si importante dans ma propre pièce et dans ma propre quête identitaire. Ce phénomène, j'y ai trouvé l'explication avec *Loin...* du chorégraphe Rachid Ouramdane (2015). Ce dernier lui aussi intéressé par ce sentiment d'être étranger qu'il décrit dans son programme de soirée comme étant le résultat de « ces différents visages de nous-mêmes [qui] ont alors souvent à négocier entre l'héritage d'un passé et une identité qui se construit au présent » a aussi eu envie d'aborder ces questions identitaires suite à un voyage au Vietnam et au Cambodge. Une autre citation tirée de son programme de soirée se retrouve d'ailleurs projetée à l'intérieur de mon œuvre parce qu'elle résume parfaitement ma propre situation identitaire :

Le voyage est souvent l'occasion de se revisiter, le moment pour faire le point sur son identité ou plutôt nos identités. Celles dont on hérite, que l'on porte dans le regard de l'autre et celles que l'on se projette, que l'on tente d'émanciper. (Ouramdane, 2014)

Introduisant ma quête identitaire avec mes archives vidéos de Madagascar, cette importance du voyage pour comprendre mon identité hybride revenait aussi plus tard dans ma pièce lorsque j'avouais mon envie de retourner dans ce pays pour trouver une sorte de finalité à ma quête identitaire maintenant que je suis consciente de tous mes questionnements :

J'aimerais croire que ce voyage m'aiderait à comprendre qui je suis
Parce qu'aujourd'hui j'ai l'impression de seulement porter ma culture
Comme un vêtement
Comme un faux camouflage de mon identité (Chan Tak, 2015)

Au fond, pour parvenir à comprendre qui l'on est, on ne doit pas se construire qu'à partir de nos racines. On doit faire constamment des allers-retours : entre notre passé, notre présent, notre futur ; entre le pays de nos ancêtres où l'on peut voyager et celui où l'on vit ; entre qui l'on était avant et qui l'on est aujourd'hui ; d'où on est originaire et où on se dirige :

L'origine, ce n'est pas seulement là d'où on vient. On bute sur elle et cela anime nos déplacements. L'origine semble une limite indépassable, mais elle induit les voies de passage ; les passes, les voyages. (Sibony, 1991, p.16)

Outre les films documentaires et *Loin...* (Ouramdane, 2014) qui ont inspiré certains de mes choix artistiques, je tiens à mentionner l'importance d'une œuvre que j'ai visionnée lorsque j'étais étudiante en vidéo à l'Université Concordia. En effet, *Daughter/Elocution lesson* de la vidéaste Karen Kew (1995) m'a énormément marquée à l'époque et a grandement inspiré cette présente recherche-crédation en ce qui concerne l'identité hybride et la quête identitaire. Dans cette vidéo, on y voit une petite fille jouer à la corde à danser et l'on entend une voix hors champ en cantonais, partiellement sous-titrée en anglais, qui parle de cette petite fille dont la situation identitaire ressemble étrangement à la mienne. Un extrait en particulier des sous-titres m'a suivi tout au long de mon processus de création et m'ébranle encore aujourd'hui :

She thinks it is an Asian aesthetic
 The aesthetic Asian child
 Narrative of the displaced:
 She gets Doris to translate her text into Cantonese
 Her mother tongue
 Doris tells her it's fine to reclaim her personal history
 But she is not really Chinese
 She has never lived in the east
 She does not understand the subtleties of the culture.
 Her notions of China are romantic
 She realizes she is making China something it is not
 To fill the longing she has for a history
 For a people
 The meaning of the text exists in the voice, not in the written. There is a part of me that wants to give you the English translation for the Cantonese voice, but it is more realistic for you to only scratch the surface of things. I am forced to do the same. It is always a difficult entry. (Kew, 1995)

Non seulement ce texte résonne énormément avec ma propre quête identitaire, mais c'est le terme *longing* qui a eu pour moi un écho important. D'ailleurs, dans une entrevue à propos d'une autre de ses œuvres, Kew (Maart, 2004) parle de ce sentiment comme étant plus précisément : « the longing for the Motherland that you don't know, as an Asian and Chinese person. » (p.78). Ce mot, je l'ai aussi retrouvé à l'intérieur du terme *belonging*, fort présent dans plusieurs ouvrages traitant de l'identité hybride. Sans oublier les œuvres portant sur des quêtes identitaires et des désirs d'appartenance qui incluent ce terme à même leur titre, comme : *Complexity of Belonging* (2014) de Falk Richter et Anouk van Dijk, une pièce mêlant théâtre, danse et vidéo qui aborde la quête identitaire à l'ère des médias sociaux ; *Longing belonging* (1997) de Hossein Valamanesh, une œuvre visuelle représentant son lien avec les traditions iraniennes et la notion de territoire ; *Longing to belong* (2016), un documentaire radio de Acey Rowe au sujet d'une femme qui quitte Montréal pour aller à la rencontre de ses parents biologiques de l'autre côté de l'océan ; et enfin, *(Be)Longing* (2015), un film documentaire de João Pedro Plácido qui suit pendant quatre saisons un jeune berger qui rêve d'amour aux fins fonds d'un hameau portugais d'où les grands-parents du réalisateur sont originaires.

Il n'est pas surprenant que ce mot soit si souvent utilisé pour des œuvres abordant des quêtes identitaires car *belonging* se traduit par *appartenance* et signifie appartenir à un lieu ou à un environnement. Ce que je trouve particulièrement beau avec ce terme, c'est qu'il est composé des mots *be* et *longing* et qu'il pourrait littéralement être traduit par *désir d'être*, une expression qui résume bien ma propre quête identitaire et les mots sur lesquels mon solo prenait fin :

En attendant, je suis là
 À chercher à quoi j'appartiens
 À qui je peux dire « je suis des vôtres »
 Je suis là
 Seule
 À chercher ma meute pour pouvoir dire qui je suis (Chan Tak, 2015)

2.4 DE LA QUÊTE IDENTITAIRE À LA LECTURE DOCUMENTARISANTE

C'est ainsi, grâce à l'utilisation de la figure animale pour répondre à ma quête identitaire, que je suis parvenue à lier ces deux concepts clés au genre documentaire.

Mon solo est devenu autobiographique parce qu'il est devenu un témoignage :

J'attire votre attention sur ce mot français de témoignage pour plus d'une raison. D'abord parce qu'il est un maître mot de ce qu'on appelle couramment l'autobiographie, souvent tenue pour un témoignage. Toute autobiographie se présente comme un témoignage : je dis ou j'écris ce que je suis, vis, vois, sens, entends, touche, pense ; et, réciproquement, tout témoignage se présente comme vérité autobiographique : je promets la vérité au sujet de ce que je, moi-même, ai perçu, vu, entendu, senti, vécu, pensé, etc. (Derrida, 2006, p.110)

Et cette promesse de vérité mène justement au genre documentaire souvent associé au vrai, au réel et à l'authenticité. Dans mon projet, ce qui est mis en scène, c'est tout simplement moi : une personne réelle avec son histoire vraie et personnelle.

Encore une fois, ce qui est étonnant, c'est qu'au tout début de ma recherche, je ne voulais pas aller vers un travail biographique ou autobiographique pour approcher le genre documentaire comme l'a fait Bel (2004, 2005). En fait, je voulais travailler un sujet qui me rapprocherait plutôt des documentaires animaliers. Mais c'est finalement grâce aux propos de Marquié (2009) et de Derrida (2006), qui ont abordé ce que l'appropriation de l'animalité et de la figure animale pouvait apporter à une quête identitaire, à un travail sur soi et à une œuvre autobiographique, que j'ai emprunté ce chemin. Et ce, afin de m'approprier certaines caractéristiques documentaires pour parvenir à cet objectif de déclencher chez le spectateur une lecture documentarisante de mon œuvre chorégraphique et autobiographique où la figure animale est utilisée pour parler de soi.

2.4 LECTURE DOCUMENTARISANTE

Comme mentionné précédemment, une de mes motivations personnelles pour ce projet de recherche-création était de répondre à mon besoin de faire vivre au spectateur la même fascination que me font éprouver certains films documentaires en me montrant des images spectaculaires ou émouvantes tirées du réel. Cette fascination, elle peut s'expliquer du fait que « la représentation [que le cinéma documentaire] donne du monde est une construction imaginaire, dont l'impression de réel qu'elle fait naître renforce le plaisir esthétique et entretient la fascination qu'elle exerce sur le spectateur. » (Boudou, 2013, p.66). En d'autres mots, avoir accès au monde et au réel d'une autre façon que par ses propres perceptions et surtout, à travers le regard de quelqu'un d'autre est ce qui représente pour moi toute la poésie du genre documentaire dont le but est « de rendre visible, ou du moins saisissable, ce qui échappe à la vue » (Leblanc, 1997, p.177). Mais avant de parvenir à recrer cette fascination,    déclencher cette lecture spécifique de mon œuvre chez le spectateur, je me dois de mieux comprendre le qualificatif *documentaire*.

2.4.1 LE DOCUMENTAIRE, UN GENRE    DÉFINIR

Suite à mes lectures sur le genre documentaire, j'ai constaté et je conclus, comme de nombreux auteurs l'ont fait avant moi, que ce genre cinématographique est extrêmement complexe à définir, car il est constamment en transformation et en évolution. Une des raisons est que les documentaristes ne cessent de jouer avec les formes et les caractéristiques qui lui sont propres depuis son apparition, brouillant ainsi les pistes permettant de le définir. Néanmoins, j'ai pu relever certaines caractéristiques qui me permettent de mieux comprendre ce genre cinématographique

qui, encore aujourd'hui, cherche à se définir comme la plupart des disciplines artistiques.

Parce qu'il serait trop simpliste de définir le documentaire en disant qu'il est le contraire de la fiction ou encore de résumer la différence entre le documentaire et la fiction en associant le premier au réel et le second à l'imaginaire (Leblanc, 1997. Odin, 1984), je peux tout de même affirmer que le choix du sujet pour un film documentaire, que ce soit une personne, un animal ou un pays par exemple, permet de mieux définir ce genre. Effectivement, contrairement aux œuvres de fiction, le film documentaire plonge le spectateur dans une relation affective avec un personnage réel plutôt qu'avec un personnage fictif ou avec une adaptation fictive d'un personnage réel. En d'autres mots, « a more accurate statement might be, "Documentaries are about real people who do not play or perform roles." Instead, they "play" or present themselves. » (Nichols, 2001/2010, p.8). Une citation qui pourrait supposer qu'une personne sur scène qui se présente ou se représente sous-tend la possibilité d'un propos documentaire pour l'art de la scène, et donc pour la danse. Ce qui évidemment me ramène à mes questionnements sur les œuvres de Bel (2004, 2005) quant à leur possibilité d'être qualifiée de documentaires.

En plus de présenter des personnages réels à l'écran, je peux ajouter que les films documentaires présentent aussi des points de vue sur le monde qui sont nécessairement subjectifs, une caractéristique qui différencie le documentaire de documents audiovisuels plus informatifs ou didactiques. Dans le cas de ma recherche-crédation, j'étais sur scène et je parlais de moi, de mon point de vue particulier sur mon identité. D'ailleurs, il est souvent question du regard unique du réalisateur, celui qui constamment fait le choix de ce qu'il cadre, de ce qu'il montre et de comment il le présente :

Documentaries are not documents. They may use documents and facts, but they always interpret them. They usually do so in an expressive, engaging way. This lends documentaries the strong sense of voice that nondocumentaries lack. This voice distinguishes documentary films. We sense a voice addressing us from a particular perspective about some aspect of the historical world. This perspective is more personal and sometimes more impassioned than that of standard news reports. (Nichols, 2001/2010, p.147)

Le documentaire tisse donc ses liens avec le réel à travers les sujets qu'il présente et la façon dont il en parle. Néanmoins, il serait injuste de le réduire à cette simple affirmation. En effet, le cinéma documentaire est un sujet complexe et c'est un genre artistique qui cherche encore à se définir aujourd'hui. C'est pourquoi j'ai décidé de me concentrer sur le concept de lecture documentaristante que j'ai découvert au travers de mes lectures et qui correspondait davantage à la direction de ma recherche.

2.4.2 LECTURE DOCUMENTARISTANTE, UN CONCEPT À DÉFINIR

Une fois le genre documentaire apprivoisé, j'ai pu en effet faire le choix de travailler avec le concept de la lecture documentaristante plutôt qu'avec le concept du genre documentaire grâce à une approche sémio-pragmatique grandement inspirée des écrits de Roger Odin (1984, 2011), sur qui j'appuie d'ailleurs toute ma compréhension du concept de lecture documentaristante. Ainsi, par sémio-pragmatique j'entends que :

[...] puisqu'on ne peut pas nier l'existence autonome du texte (principe de l'immanence formaliste), et qu'on ne peut plus (depuis la pragmatique) écarter de l'analyse l'influence du contexte sur le sens d'un énoncé, l'étude de la communication se doit de faire apparaître les deux paradigmes ; [...]. (Bouillaget, 2012).

En effet, Odin donne toute son importance au contexte de présentation et de réception d'une œuvre qui, même si cette dernière n'est pas théoriquement un documentaire, parviendra à susciter une lecture documentaristante. Dans ses propres mots, il écrit :

À l'inverse, les approches *pragmatiques* considèrent qu'un signe, qu'un mot, qu'un énoncé ou qu'un texte ne font sens qu'en relation avec le contexte dans lequel ils sont émis et reçus. Les théoriciens ont des conceptions différentes de ce qu'il faut entendre par « relation avec le contexte ». En ce qui me concerne, je considère comme *pragmatiques*, les approches qui mettent le *contexte* au *point de départ* de la production de sens, c'est-à-dire les approches qui posent que c'est le contexte qui *règle* cette production. (2011, p.9)

Pour appliquer cette approche à ma problématique, je peux affirmer que, contrairement à ce que je croyais au tout début, ce n'est pas dans l'exploration ou dans la transposition de la forme ou du genre documentaire à ma pratique artistique que se situe ma recherche. C'est plutôt le désir de susciter intentionnellement une réception spécifique chez le spectateur, en contrôlant sa relation particulière avec mon œuvre et son contexte, tout en modifiant sa façon de la lire et de la percevoir, qui anime ma prise de position à titre de chorégraphe.

Une fois l'approche clarifiée et l'importance du contexte de présentation comprise, il est possible de dire que la lecture documentaristante consiste en une réception spécifique du spectateur d'une œuvre, plus précisément d'« une lecture capable de traiter tout film en document » (Odin, 1984, p.264). Et pour mieux comprendre ce qui déclenche cette lecture, il faut préciser que « ce qui fonde la lecture documentaristante, c'est la réalité présupposée de l'Énonciateur, et non la réalité du représenté » (p.268). Et cet énonciateur, ce n'est pas nécessairement cette voix off souvent associée au genre documentaire :

Il existe en effet bien des façons de mettre en œuvre la lecture documentaristante ; de fait, il y a autant de façons de faire fonctionner la lecture documentaristante qu'il y a de possibilités de construire, face à un film donné, des Énonciateurs réels. (p.268)

Et ces possibilités de construire des énonciateurs réels que peuvent être, entre autres et toujours selon Odin, la caméra, le cinéma, la société, le cameraman, le réalisateur et le responsable du discours, je compte les approfondir et les transposer à mon

travail artistique en prenant en compte les caractéristiques appartenant à la danse dans l'objectif de développer des procédés d'écriture permettant une lecture documentarisante de mon œuvre chorégraphique.

En plus de ces différents énonciateurs réels possibles, Odin (1984) soulève deux catégories de consignes qui peuvent guider le spectateur vers une lecture documentarisante. En premier lieu, il y a les consignes externes du film qui concernent le contexte de présentation et le moment avant la réception de l'œuvre. En d'autres mots, c'est la façon dont l'œuvre est présentée et publicisée : avec quels mots, de quelles façons, par qui, pour qui, dans quel événement, etc. En second lieu, il y a les consignes internes du film qui se retrouvent à l'intérieur du texte de l'œuvre et qui agissent sur le spectateur pendant la réception de l'œuvre. En fait, en prenant en compte ces signaux internes, je conviens que

Tout film, documentaire ou fiction (comme tout roman, traité scientifique ou pièce de théâtre), comporte, à travers ses tournures, conventions ou inventions, un certain nombre de directives sous-jacentes qui orientent la lecture du spectateur, lui « soufflent » à quel niveau et sur quel mode comprendre. (Niney, 2009, p.65)

Plus précisément, je considère que l'expérience du spectateur en pleine lecture documentarisante d'une œuvre est en partie activée par le texte, une école de pensée soutenue par plusieurs théoriciens de la réception :

Text-activated theories assume or imply that the text controls or provides information for the reader's routine, although perhaps learned, activities. Even if the reader's engagement is proposed as constructed by social or literary conventions, once the reader knows the conventions, the response is automatic. Only the texts vary, and, hence, the model tends to stress the features of the text that supposedly produce readers' responses. The dynamic of the experience is text-activated. (Staiger, 1992, p.36)

En résumé, le déclenchement d'une lecture documentarisante est le produit d'un acte conscient de la part du créateur qui utilise des procédés d'écriture conventionnels précis à l'intérieur du contexte et du texte de son œuvre.

Dans le cadre de ma recherche-création, pour parvenir à maîtriser ces possibilités d'énonciateurs réels et ces différentes consignes externes et internes à l'intérieur du contexte et du texte de mon œuvre, il m'a fallu tenir compte de l'horizon d'attentes du spectateur afin de m'engager dans une promesse de genre avec ce dernier parce qu'en effet

[...], le récepteur entretient une relation dite de « promesse » au genre auquel appartient l'œuvre audiovisuelle qu'il a devant les yeux ; son rapport est de « décodage » d'un genre dont il a la compétence générique, dont il a la *television literacy*, la compétence télévisuelle. (Glevarec, 2010, p.223)

Pour qu'il puisse décoder le genre documentaire à travers mon œuvre scénique, il fallait que je me pose les questions suivantes :

What assumptions and expectations characterize our sense that a film is a documentary? What do we bring to the viewing experience that is different when we encounter a documentary rather than some other genre of film? The commonsense assumptions with which we began reveal some basic assumptions. Documentaries are

- About reality
- About real people
- Tell stories about what really happened. (Nichols, 2001/2010, p.33)

Ainsi, pour réaliser cette promesse, il me fallait répondre aux attentes documentaires du spectateur de danse grâce à des signaux et à une mise en contexte qui lui donneraient l'impression d'être face à un documentaire. En résumé, il me fallait le guider dans sa perception. Le philosophe et théoricien Hans Robert Jauss (1978/2010) a d'ailleurs longuement étudié cette esthétique de la réception. Ses propos, même s'ils concernent la réception d'une œuvre littéraire et non cinématographique ou chorégraphique, résument parfaitement mes intentions de recherche et de création :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques d  j familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Elle évoque des choses d  j

lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès son début crée une certaine attente de la « suite », du « milieu » et de la « fin » du récit (Aristote), attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique explicite ou implicite des genres et des styles. À ce premier stade de l'expérience esthétique, le processus psychique d'accueil d'un texte ne se réduit nullement à la succession contingente de simples impressions subjectives ; c'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et déclenché par des signaux que l'on peut découvrir, et même décrire en termes de linguistique textuelle. (p.55)

2.4.3 QUÊTE ARTISTIQUE

À la lumière de ces éclaircissements sur le concept de lecture documentarisante, je pourrais dire que mon désir de développer des procédés d'écriture visant l'appropriation du concept de lecture documentarisante dans un contexte de représentation chorégraphique exprimait mon envie d'une nouvelle possibilité de lecture, d'une nouvelle forme de réception de la danse qui se voudrait réalisée sur un mode à la fois documentarisant et spécularisant (Odin, 2011), parce qu'à la fois documentaire et spectacle. En d'autres mots, avec cette recherche-crédation, j'ai souhaité jouer avec les normes et les effets de communication de la danse et du genre documentaire :

Entre les deux pôles de la *rupture* avec la norme et de la *réalisation* de la norme, entre le renouvellement de l'horizon d'attente dans le sens du progrès et l'adaptation à une idéologie régnante, l'art peut exercer dans la société toute une gamme d'effets souvent négligés aujourd'hui et que l'on appellera effets de communication, au sens restreint d'*effets créateurs de normes*. (Jauss, 1978/2010, p.164)

Et ces normes avec lesquelles je voulais jouer, je les ai empruntées à la fois au domaine de la danse et à celui du cinéma : à la danse parce que l'œuvre est

chorégraphique et spectacle vivant, et au cinéma, parce qu'encore une fois, « le cinéma a commencé par être documentaire et le documentaire par être cinématographique » (Comolli, 2004, p.431), d'où l'importance de fonder ma recherche sur des théories provenant de ce domaine lorsqu'il est question de lecture documentaristante.

Pour conclure ce chapitre, suite à mes nombreuses heures de lecture et de réflexion sur l'animalité, la figure animale, la quête identitaire et le genre documentaire, je peux affirmer que suis parvenue à établir un cadre théorique correspondant à ma question de recherche grâce à la clarification de mes concepts clés et à mes prises de position. Au final, ces trois concepts clés m'ont permis de répondre à deux quêtes importantes : ma quête identitaire grâce à la création d'un solo autobiographique où la figure animale est utilisée pour parler de soi et ensuite ma quête artistique, celle de déclencher, dans un contexte de représentation d'une œuvre chorégraphique vivante, une lecture documentaristante chez le spectateur.

CHAPITRE III

MÉTHODOLOGIE

3.1. INTRODUCTION

C'est donc bien informée sur mes concepts clés que j'ai amorcé mon processus de création avec une liste de plusieurs pistes que je souhaitais explorer et qui m'aideraient à répondre à mon but et à mes objectifs de recherche. Avant de présenter les différents choix artistiques que j'ai pris lors de ces heures de création et d'analyser la façon dont ils nourrissent ma réflexion sur la figure animale, la quête identitaire et la lecture documentarisante, il me faut avant tout définir adéquatement cette recherche et la méthodologie que j'ai utilisée.

3.1.1 RECHERCHE AUTO-POÏÉTIQUE

Puisque ma recherche-crédation est avant tout axée sur mes procédés d'écriture et sur les conditions de présentation de mon œuvre, elle peut être qualifiée de recherche poétique. En effet, ma recherche s'intéresse avant tout à mon œuvre, mais aussi à ma relation en tant que créatrice avec celle-ci et donc, à mes réflexions, à mon processus de création et à mes choix artistiques. En fait, il serait plus précis de dire que ma recherche est autopoétique puisque c'est « une recherche à caractère poétique réalisée dans une pratique artistique par celui-là même qui en est l'acteur principal » (Gosselin et Le Coquie, 2006, p.24-25) dans ce cas-ci, moi-même en tant que chorégraphe et interprète qui, en plus de la gestuelle, a créé les vidéos, les textes, les décors, les costumes et les accessoires.

3.1.2 RECHERCHE QUALITATIVE

S'intéressant avant tout à mon œuvre et à mon processus de création, cette recherche autopoïétique s'appuie évidemment sur des données qualitatives plutôt que quantitatives. Effectivement, la véritable matière de la réflexion ne correspond ni à des chiffres, ni à aucune autre forme de données mesurables ou repérables, mais plutôt à mes impressions qui ne peuvent avoir une valeur quantifiable ou objective. Plus précisément, par ma posture subjective d'artiste impliquée dans la création, j'accepte que je possède une connaissance relative sur mon sujet puisqu'il m'est impossible de pouvoir prétendre l'obtention d'une vérité absolue à la fin de cette recherche qualitative qui est basée avant tout sur mes perceptions et ma propre sensibilité vis-à-vis mon sujet.

3.1.3 DÉMARCHE AUTO-ETHNOGRAPHIQUE

En plus de pouvoir affirmer que ma recherche autopoïétique s'appuie sur des données qualitatives, je peux ajouter qu'elle se base sur des données ethnographiques et qu'elle s'inscrit dans une démarche auto-ethnographique. En effet, puisque je m'intéresse à mon parcours, à mes impressions et à mon processus de création, ma recherche s'appuie sur différentes données ethnographiques descriptives et analytiques puisées à même mon terrain de recherche, où la collecte de données s'est fait à l'intérieur de mon journal de création, de mes dessins, de mes notes et observations sur mon propre travail, mais aussi sur celui des autres que j'ai vécu à titre de spectatrice, que ce soit en danse, en théâtre ou en cinéma.

De plus, par la création d'un solo autobiographique dans le cadre de cette recherche, mon positionnement en tant que chorégraphe-interprète vise le partage d'une

expérience personnelle. Et même si celle-ci ne pourra pas être reproduite parfaitement dans un autre contexte, à un autre moment et par une autre personne, je suis convaincue que ma recherche-création contribuera aux domaines de la danse, du documentaire, du spectacle vivant et même aux différents domaines qui s'intéressent à la figure animale et à la quête identitaire par les questions qu'elle soulève et par les pistes de recherche qu'elle étudie.

3.1.4 PARADIGME CONSTRUCTIVISTE

En sachant que ma recherche s'appuie sur des données qualitatives auto-ethnographiques, je peux ajouter qu'elle s'inscrit dans un paradigme constructiviste puisqu'elle s'appuie sur des méthodes et des techniques de recherche subjectives et interprétatives de mon expérience où le doute est permanent parce qu'en position de recherche. En d'autres mots, j'accepte que mon savoir se construise au fur et à mesure et de mon point de vue qui lui, « construit une compréhension de la réalité qui lui est propre et qui n'est pas strictement comparable avec celle d'autres points de vue. » (Jaeger, 2014, p.105)

3.1.5 APPROCHE PHÉNOMÉNOLOGIQUE ET HEURISTIQUE

De mon point de vue signifie aussi que mon approche est phénoménologique parce qu'elle part de ma personne, de mon corps dans le monde et dans un contexte précis, mais qu'en plus, elle est heuristique parce qu'elle est basée sur ma réflexion et qu'elle est un processus introspectif visant l'analyse de mon expérience à titre de chorégraphe-interprète. Elle peut d'ailleurs être définie de la façon suivante :

Mécanisme inhérent à un processus de découverte. Méthode progressive de résolution de problèmes qui se réajuste en fonction de but à atteindre et des résultats obtenus aux opérations précédentes. Cette méthode n'aboutit pas nécessairement à une solution. (Poirier Proulx, 1999, p.166)

3.2 PROCESSUS DE CRÉATION

Maintenant que je peux expliquer pourquoi je définis mon projet de maîtrise de recherche-crédation autopoïétique qualitative construite selon une démarche auto-ethnographique, un paradigme constructiviste et une approche phénoménologique et heuristique, je peux à présent analyser mon processus de création et mon œuvre en décrivant chacun des éléments qui la composent et qui sont mes résultats de recherche. Comme le véritable objet d'étude de ma recherche est ma réflexion et ma prise de décisions en tant qu'artiste, et non la vérification de la réussite du déclenchement d'une lecture documentarisante, le prochain chapitre s'attardera à mon processus de création, plus précisément à la structure de l'œuvre, au corps, à la vidéo, aux textes, à la scénographie et enfin au contexte de présentation du solo.

CHAPITRE IV

RÉSULTATS

4.1 LA STRUCTURE DE L'OEUVRE

L'œuvre *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) est composée de cinq tableaux distincts qui suivent le fil et l'évolution de mes pensées sur mon identité et mon histoire racontée au public. Chacune des sections répond à un objectif précis vis-à-vis ma question de recherche et mes hypothèses autour des concepts de lecture documentarisante, de quête identitaire et de figures animales. Avant d'analyser mes choix artistiques, il me semble essentiel de présenter brièvement chacun des tableaux, leurs sources d'inspiration, leur intention et leur esthétique particulière pour pouvoir mieux m'y référer par la suite.

4.1.1 TABLEAU *INTRODUCTION DOCUMENTARISANTE*

La création du début de mon œuvre était très importante, car j'étais consciente qu'en quelques secondes, il était possible de diriger la lecture du spectateur dans la direction souhaitée, un peu comme une première impression. Pour ce faire, je me suis inspirée de deux pièces de théâtre documentaire où une consigne interne très claire se retrouvait à l'intérieur du monologue d'introduction. Dans *Faire l'amour* (Olivier, 2014), la comédienne précisait d'entrée de jeu que toutes les histoires d'amour présentées sont vraies et que seuls les noms ont été modifiés pour garder l'anonymat de ceux qui les ont racontées à l'auteure. La pièce *Blind* (Darcy, 2014), quant à elle, faisait non seulement de même avec un monologue d'introduction où la comédienne indiquait elle aussi que tout était vrai, mais en plus, à chaque fois qu'un nouveau

personnage arrivait sur scène, une photographie de la personne réelle était projetée sur le mur afin d'appuyer encore plus la réalité de l'histoire racontée.

Parce qu'en tant que spectatrice j'ai trouvé que ces deux introductions étaient de parfaits exemples de consignes internes pouvant se retrouver dans le texte, j'ai voulu aller dans la même direction. C'est donc avec une introduction à la première personne que mon solo débutait. Cette voix hors champ ne disait pas textuellement que tout était vrai, mais le sous-entendait par son ton didactique pour parler de faits sur le monde animal et pour ensuite introduire le « moi » en parlant au « je » :

On raconte que le rhinocéros blanc n'est pas vraiment blanc, mais plutôt gris
 Cette erreur viendrait d'une mauvaise traduction du néerlandais à l'anglais
 Le rhinocéros blanc n'a donc jamais vraiment été blanc
 On raconte que je suis une Québécoise d'origine malgache-chinoise
 Ce n'est pas une erreur
 Mais en même temps,
 Je ne suis ni Québécoise, ni Malgache, ni Chinoise (Chan Tak, 2015)

Sur scène, pendant que ce texte préenregistré était joué, je portais un masque de rhinocéros et j'avais un micro à la main pour donner l'illusion d'un personnage anonyme et narrateur de l'histoire (voir Annexe A). Puis, suite à une lente avancée vers le public, j'enlevais le masque pour dévoiler mon vrai visage afin de souligner que cette pièce serait sur moi, un peu comme le fait l'artiste Jun (2007) : « Mon travail consiste à déconstruire l'absence de l'expression. Partant du visage, le visage parce qu'il n'est ni corps ni tête, il est avant tout ce qui présente l'identité. » (p.20)

4.1.2 TABLEAU *MADAGASCAR*

Le deuxième tableau était dédié à ce moment charnière de ma recherche-crédation où ma quête identitaire a pris une plus grande importance suite au visionnement d'archives familiales tournées lors d'un voyage à Madagascar en 1993. Sur un écran

rappelant une télévision (voir Annexe B) était projeté un montage vidéo d'images filmées par mon père. On m'y voyait en interaction avec lui et les membres de ma famille, mais aussi et surtout avec les animaux de là-bas. Ma voix hors champ accompagnait ces images par un texte expliquant l'impact que ce voyage et le visionnement de ces images avaient eu sur la construction de mon identité et la constatation de mon lien particulier avec les animaux. Cette vidéo était donc un document d'archives présenté au public qui adressait directement le concept de quête identitaire et l'importance de la figure animale dans mon cas.

4.1.3 TABLEAU *JOURNAL INTIME*

À l'intérieur de ce tableau, j'étais assise à côté de mon écran de projection déplié pour rappeler une télévision sur pied. Sur cet écran jouaient des images de moi en 2013, où je me confiais à la caméra, seule et face à elle (voir Annexe C). Chacune des prises débutait avec mon mouvement pour déclencher la caméra et se terminait avec le mouvement contraire. Chaque section décrivait un animal et ma façon de lui ressembler ou de m'en inspirer pour me décrire avec une certaine naïveté. Au même moment, sur scène, j'imitais sobrement l'animal mentionné. Le dernier animal décrit était la pieuvre et déclenchait une danse où tous les animaux se rencontraient à l'intérieur de mon corps en même temps que se terminait mon texte et que la pièce *Clair de lune* (1905) de Claude Debussy débutait :

Il y a la pieuvre aussi, qui est un animal tellement étrange, tellement mystérieux, avec tous ses tentacules, ses ventouses. Je ne sais pas. Des fois je m' imagine être une pieuvre. Puis être entourée par l'eau par les profondeurs de la mer, je trouve ça vraiment... je trouve que c'est une belle image. Des fois, je pense que quand j'ai envie d'être touchée à l'intérieur comme à l'extérieur, je m' imagine être une pieuvre. Que quelque chose coule sur moi et en moi et que ça me donne des sensations. Ouin. Dans le fond, c'est le besoin d'être touchée. J' imagine. (Chan Tak, 2015)

Cette danse improvisée était inspirée des animaux, mais plus précisément de mes souvenirs de petite fille, de ma façon de les imiter en toute innocence et de les danser sans réfléchir le mouvement.

4.1.4 TABLEAU *MÉTAMORPHOSE*

En faisant référence aux aptitudes des animaux à se camoufler, ce tableau débutait dans le noir avec un texte portant sur cette idée que je porte ma culture « comme un vêtement, comme un faux camouflage de mon identité » (Chan Tak, 2015). Suivait alors une projection vidéo sur une surface rappelant un miroir où le spectateur pouvait y voir des photographies de moi, grandeur nature, en noir et blanc ou portant une robe arborant des animaux peints par mon collaborateur Bryan Beyung. Me fondant d'abord à l'image pour que l'image projetée colore ma robe (voir Annexe D), j'improvisais par la suite aux côtés de l'image en m'inspirant des poses sur les photographies pour ensuite disparaître et laisser la vidéo remplir l'espace.

4.1.5 TABLEAU *MA MORT DE BALEINE PARMI MA MEUTE DE CHIENS*

Sans emprunter un ton triste, cette pièce se terminait sur la thématique de la mort et les différents rites funèbres qui s'y rattachent. Je tenais à aborder ce point, car les cultures ont toutes une relation particulière avec la mort qui dicte souvent les traditions ou les rites entourant l'enterrement. Le choix du type d'obsèques par la personne ou par sa famille fait pour moi partie intégrante de son identité, plus particulièrement son identité culturelle. De mon côté, appartenant à la fois à la culture chinoise, la culture malgache et aussi à la religion chrétienne, il est difficile pour moi d'identifier clairement la façon dont ma mort sera célébrée. En y réfléchissant, c'est

finallement la mort d'un animal qui a semblé le plus correspondre à ce que je souhaite vraiment. Mon texte allait d'ailleurs comme suit :

À Madagascar, on raconte que les baleines à bosse viennent danser
proche des côtes à chaque été
Je n'ai jamais eu la chance de les voir, mais je me dis que je voudrais
mourir comme ça
En pleine parade nuptiale
En dansant dans les eaux d'un pays que j'aurais voulu connaître
Mais que je ne peux voir que de loin, qu'en surface
Je voudrais mourir en laissant mon corps tomber jusqu'au fond de l'eau
Me laisser couler, m'enfoncer dans le sable,
M'étaler dans un bruit sourd, sentir le soleil à travers l'eau
Puis être immobile dans le silence des profondeurs
Devenir un écosystème en soi
Laisser les petites bêtes me manger, m'habiter
Nourrir l'océan (Chan Tak, 20115)

Puis, cette chute dans l'eau que je représentais par un cambré se terminait avec une danse plus proche des célébrations malgaches (voir Annexe E). On entendait alors une musique malgache traditionnelle que mon collaborateur Gabriel Ledoux avait remixée et sur laquelle je suivais le rythme tout en déclenchant de petits chiens mécaniques qui accompagnaient ma danse jusqu'à ce que je quitte la salle et que la lumière se ferme sur leurs aboiements robotiques.

4.2 LE CORPS

Une fois la structure de ma pièce réfléchie, je me suis penchée sur le travail autour du corps. Définissant mon travail comme appartenant avant tout au domaine de la danse contemporaine, l'élément qui a pris le plus de place à l'intérieur de ma réflexion fût évidemment le corps, et ce, comme objet et comme sujet. Ce corps, sa présence et son mouvement, je l'ai d'abord réfléchi afin de répondre à mon intention de déclencher une lecture documentarisante, pour ensuite y arrimer les concepts de quête identitaire

et de figures animales. Pour y parvenir, je l'ai mis en scène de trois façons : comme énonciateur réel, comme objet de performance dansant et enfin, comme quête identitaire

4.2.1 COMME ÉNONCIATEUR RÉEL

Non seulement le corps est en danse le véhicule d'expression principal, mais il est aussi dans le contexte de cette recherche-création un énonciateur réel, une inscription vraie. En effet, comme je jouais mon propre rôle pour parler de mon histoire, ma personne sur scène et mon corps devenaient gages de réalité, voire même de vérité, rappelant ainsi les propos de Odin (1984) sur la lecture documentarisante :

De fait, le seul critère qui nous paraisse devoir être retenu pour caractériser ce qu'il advient lors de la mise en œuvre de la lecture documentarisante est que le lecteur construit **l'image de l'Enonciateur, en présupposant la réalité de cet Enonciateur.** (p.267)

Dans mon cas, c'était moi l'énonciateur réel. Ainsi, mes intentions d'interprétation n'étaient pas de jouer un rôle ou un personnage, mais plutôt de rester moi-même dans un contexte scénique : un corps en mouvement racontant mon histoire et ma quête identitaire, un peu comme le ferait un protagoniste invitant le documentariste dans son milieu, dans son environnement pour y tourner des images :

The presentation of self in everyday life involves how a person goes about expressing his or her personality, character, and individual traits, rather than suppressing them to adopt a role. It is how people undergo change as people, rather than how they represent change in fictional characters. There is no specific training for self-presentation other than the experience of becoming a member of society. (Nichols, 2001/2010, p.9)

La seule, mais très importante différence entre le sujet filmé d'un film documentaire et mon solo autobiographique était que le lecteur n'avait pas à se construire l'image de l'énonciateur réel, car il l'avait déjà devant lui, sur scène. Cette présence vraie

dans le temps et dans l'espace rappelle pour moi toute la fascination que l'on peut ressentir face aux protagonistes d'un film documentaire. En effet, « on a beaucoup vanté l'effet de présence hallucinant du cinéma, le fait qu'à chaque séance tout semble se jouer à nouveau et se dérouler au présent sous mes yeux, [...] » (Niney, 2009, p.33). Et dans *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015), cet effet est poussé encore plus loin parce que le corps qui raconte et qui est raconté est réellement là : vivant et sur scène.

4.2.2 COMME OBJET DE PERFORMANCE DANSANT

Non seulement ce corps, le mien, est vivant et présent sur scène, mais en plus, il est objet de performance dansant. En effet, ce mémoire de création qui s'inscrit dans une recherche sur la pratique de la danse m'a évidemment emmenée à questionner grandement le corps comme médium, comme véhicule d'expression. Pour réfléchir, explorer et créer avec ce corps, à le mettre en mouvement puis en scène, j'ai dans un premier temps commencé à m'inspirer et à improviser à partir du monde animal. Par la suite, j'ai donné plus de place à la mémoire du corps pour penser le mouvement, pour ensuite travailler à partir de mes archives familiales et pour enfin terminer le tout avec l'influence de mon identité particulière sur mon corps et de mon besoin profond de trouver réponse à ma quête identitaire.

4.2.2.1 À PARTIR DU MONDE ANIMAL

Pour commencer cette recherche chorégraphique, j'ai entrepris un processus de création assez proche de ceux empruntés pour mes pièces antérieures abordant la figure animale, soit débiter avec le visionnement de documentaires animaliers ou de

courtes vidéos présentant différents animaux. En effet, cette étape est très importante pour moi et souvent très longue dans la durée, car elle met en place tout l'univers et nourrit inconsciemment tout l'imaginaire de ma création à venir. En fait, lorsque je regarde ces images, je ne les analyse pas en détail, je ne me mets pas à créer ou à vouloir tout de suite créer, je me laisse plutôt envahir par les images et ce que les animaux dégagent comme énergie. En lisant une entrevue de Michel Fano compositeur de musique pour un documentaire animalier, j'ai pu trouver l'expression « attention flottante » qui décrit bien mon état lorsque je regarde les documentaires animaliers dans une intention chorégraphique :

Je me suis enfermé avec la pellicule en ayant l'idée de laisser les images sécréter elles-mêmes leur propre structure. Une autre raison m'y incitait, c'était que je ne connaissais rien des animaux, ayant eu peu de contacts réels avec la nature, et encore moins avec les animaux en liberté. Ces images, je les ai regardées dans cet état que Freud appelle « attention flottante » ; regarder et surtout, dans ce premier temps, ne pas contraindre ; seulement dégager des dynamiques. (Compagnon, 1978, p.659)

Deleuze abonde en ce sens en parlant plutôt de contemplation : « C'est en contemplant, dit Deleuze, que nous contractons des habitudes, et il faut entendre cette contemplation comme un mode de liaison passif et extrinsèque, qui met en prise des hétérogènes » (Sauvagnargues, 2004, p.129).

En fait, j'aime me dire que lorsque je regarde ces images en mouvement du monde animal, je me laisse inconsciemment inspirée et transportée par leur danse, par leur façon unique de se mouvoir et c'est ce que j'ai d'ailleurs dansé dans le tableau *Journal intime*. Danse et animal sont pour moi deux composantes très proches l'une de l'autre. Non seulement, « La danse est la forme la plus animale – [...] – de ce que nous appelons art » (Legendre, 1978/2000, p.7), mais en plus, selon l'écrivain Pascal Quignard (2013) :

La danse n'est pas un art du monde humain. (Comme la musique n'est pas un art du monde humain. Les oiseaux chantent des airs d'une beauté

et d'une complexité insensées. Les animaux dansent des parades d'une articulation et d'une autorité absolues.) (p.75)

Perçus ainsi, les mouvements des animaux deviennent pour moi des éléments chorégraphiques à incorporer à ma manière une fois en studio. J'observe tout : leurs phrasés, leurs états de corps, leurs réflexes, leurs moments d'immobilité, leur poids, leur regard, leur port de tête, leur posture, etc. Personnellement, je crois que c'est cette observation du monde animal qui m'aide à atteindre une poésie du corps plus riche et plus sensible, puisqu'en explorant la figure animale à travers la danse,

On s'inscrit dans de nouveaux ressentis, de nouvelles formes et de nouveaux rythmes, pour les moduler, les orchestrer, dans un constant va-et-vient entre la perception suscitée par l'image, l'état du corps qui se crée et modifie en retour l'image. C'est dans l'espace des sens et du sens ainsi ouvert que le mouvement devient poétique. (Marquié, 2009, p.122)

Les animaux bougent d'une façon particulière et extrêmement précise et les regarder, voir des images d'eux, inspire à plusieurs créateurs des directions ou des contraintes spécifiques pour guider leur improvisation ou leur recherche de gestuelle. Martha Graham s'inspirait d'ailleurs grandement du mouvement des animaux, de leur façon de marcher, de sauter ou de tomber, pour créer, mais aussi pour mieux comprendre le mouvement. Claudie Servian (2014), après avoir analysé les sources d'inspiration de Graham, affirme même que « Martha [prenait] des images de la nature pour expliquer les mouvements à effectuer, afin que les danseurs puissent visualiser leur façon de se mouvoir. » (p.69). L'action de visionner, mais aussi celle de visualiser les différents animaux présents dans la nature, sont donc deux manières de travailler très fréquentes qui permettent à la figure animale de trouver sa place dans un contexte de recherche de mouvements et de création chorégraphique.

De plus, même si c'est souvent à partir de documentaires animaliers didactiques ou scientifiques que je puise mon inspiration, je sais que le regard que je porte sur ces images est celui d'une artiste pluridisciplinaire qui s'intéresse à la fois au mouvement

de l'animal présenté, mais aussi à son apparence, à ses couleurs et enfin à sa façon d'être cadré par le caméraman. Tout comme le compositeur Michel Fano, j'essaie de poser un regard sensible sur les images de films documentaires :

La connaissance de ce monde étrange – l'initiation – la poésie – le constat – les retrouvailles avec un monde oublié dont l'homme est issu. [...] Plus on est en contact avec la nature, plus on est confronté à la fois au fantastique, à l'étrange, à l'intelligent. Alors, quand on met cette nature en image, il serait vain et prétentieux d'en ajouter. L'homme connaît très mal la nature des animaux, parce qu'il ne la pratique souvent que d'une manière livresque, sous un regard scientifique, vision très incomplète qui n'est pas sensitive. (Compagnon, 1978, p.662)

Au final, je ne sais pas à quel point je suis parvenue à jeter un regard sensible sur le monde animal et à en faire jaillir une poésie, mais je crois avoir apporté un regard tout particulier sur l'animalité ou sur la figure animale dans un contexte chorégraphique. Je l'ai nommé maintes fois, mais ce regard de petite fille s'identifiant aux animaux plutôt qu'à ses origines culturelles est pour moi la voie la plus authentique et la plus fidèle à qui je suis.

En tout cas, quelle que soit l'hypothèse, on peut envisager qu'il y ait des traces « animales » en nous, plus ou moins récentes et fortes, selon les individus, mais indéniablement existantes. Ce sont elles qui apparaissent dans nos comportements et nos postures, parfois avec une telle force que cela en est presque caricatural. (Odoul, 2011, p.89-90)

En ce sens, ce corps animal, je l'ai caricaturé, représenté et incorporé à ma façon afin d'exprimer mon besoin de répondre à ma quête identitaire. Je parlais auparavant de la construction de mon identité hybride, mais il en est de même avec mon corps : je l'ai construit et cela à partir de la figure animale. Et ce corps animal est très proche de mes rêves d'enfant, de mon idéal, de mes rêves de petite fille qui plutôt que de vouloir être une princesse rêvait d'être un animal. Aujourd'hui, ce rêve j'y réponds par la danse et par les situations scéniques dans lesquelles je me mets en scène : « Je danse, c'est-à-dire je fabrique ce corps étranger, ce corps inventé par une composition

et travaillant sous le nom fixé d'une danse, avec lequel je rencontre l'idéal. » (Legendre, 1978/2000, p.33).

Cet idéal, j'en ai d'ailleurs pris conscience lorsque j'ai lu une définition du principe hologrammique et que j'ai compris que, d'une certaine façon, tout ce qui compose les animaux se retrouve à l'intérieur de moi :

Il faut avancer également le principe hologrammique ou hologrammatique, selon lequel non seulement une partie est à l'intérieur d'un tout, mais aussi le tout est à l'intérieur de la partie ; de même que la totalité du patrimoine génétique se trouve dans chaque cellule de notre organisme, que la société en tant que tout avec sa culture est à l'intérieur de l'esprit d'un individu. (Morin, 2007, p.42)

Ce principe s'est aussi retrouvé dans un ouvrage de Shubin (2008) qui a grandement nourri mon processus de création par le fait de savoir qu'au fond, il est vrai que nous avons tous un animal intérieur, voire même plusieurs animaux intérieurs, et cela, peut se prouver à l'aide de recherches scientifiques sur des squelettes et sur des traces d'ADN humaines autant qu'animales :

À partir de ces éléments communs s'est façonnée une construction tout à fait unique. Nous ne sommes pas dissociés du reste du vivant ; nous en faisons partie jusqu'au fin fond du squelette et, comme nous n'allons pas tarder à le découvrir, de nos gènes. (p. 57)

Encore une fois, ce concept est fort scientifique, mais cela n'empêche pas que j'y ai trouvé une incroyable poésie qui rappelle cette force que les documentaristes parviennent à trouver dans le vrai et le réel.

4.2.2.2 À PARTIR DE LA MÉMOIRE

Précédemment, je parlais de mon choix d'explorer l'animalité ou la figure animale dans une intention autobiographique et de mettre l'accent sur mon regard de petite

filles sur le monde animal et sur mon identité hybride. Ces intentions artistiques m'ont emmenée au fil des répétitions à plonger de plus en plus dans mes souvenirs et à travailler à partir de ma mémoire. L'action de me remémorer m'a permis d'explorer dans mon corps différentes pistes et structures pour des improvisations, parce qu'en effet, « reconnaître une identité ne va pas sans connaître, c'est-à-dire sans se fier à notre mémoire pour établir des repères » (Gambier, 2011, p.9). Ces repères, ils concernaient avant tout mon enfance. Par exemple, j'ai travaillé ma façon de marcher ; ma façon de jouer avec des peluches en forme d'animaux ; ma manière de danser sur la musique malgache ; ma relation avec l'image vidéo, parfois écran et télévision posée au sol ou sur pied. C'est pour toutes ses raisons que les éléments scénographiques, les costumes et les accessoires étaient très importants pour ma démarche :

En improvisation, les performeurs sont appelés à générer des états – anxiété, apathie, panique, etc. – en s'appuyant sur des images ou des phrases-clés, mais également sur des sensations stimulées par des matières concrètes (peaux d'animaux, papier d'aluminium, peluches, peinture, etc.) ou par un processus de réminiscence ou d'imagination. (Guilmaine, 2012, p.36)

Et ce passage par les souvenirs, par la mémoire, me permettait d'atteindre mon réel, ma véritable personne. De cette façon, cette manière de procéder fait penser à celle des documentaristes et peut ainsi encourager le déclenchement d'une lecture documentarisante par l'aspect réel de la démarche parce que mémoire et réel sont liés : « Namely, it is a search for memories and within those memories an attempt to reveal something about reality. » (Wenguang, 2013, p.135)

Pour revenir à Marquié (2009) et aux liens qu'elle souligne entre l'animalité et l'identité, plonger dans mes souvenirs m'a étonnamment surpris et fait découvrir de nombreuses facettes de ma personne, ce qui m'a poussée à aller ailleurs en tant que créatrice et interprète :

L'imaginaire se déploie pour réactiver des mémoires, dépayser les sensations, en (re)découvrir de méconnues ou en inventer de nouvelles, inscrire des musicalités inédites, et plus prosaïquement sortir des références et des connotations habituelles pour s'étonner soi-même. (p.121-122)

Une citation de Enora Rivière (2013) a d'ailleurs eu une grande répercussion dans mes explorations en studio et sur la place de l'improvisation dans ma pièce grâce à cette idée de décharge presque électrique dans le corps apportée par la mémoire : « Aujourd'hui, tu n'isoles pas ou très peu l'improvisation du reste. Tu la considères comme une décharge de mémoire du corps » (Rivière, 2013, p.81). Pour moi, ce travail de plonger dans mes souvenirs a vraiment été une belle découverte et m'a fait comprendre l'énorme importance de la prise de conscience de son identité dans un acte de création et son impact sur l'œuvre en tant que tel. Il est étonnant que j'aie toujours été touchée par l'apport très personnel des documentaristes sur leur œuvre, mais que je n'aie pas pensé dès le tout début de cette recherche à explorer le mien. Malgré tout, j'y suis finalement parvenue en passant par mon propre chemin.

4.2.2.3 À PARTIR DES FILMS DE FAMILLE

Outre la visualisation pour retrouver certaines mémoires du corps, le visionnement de mes archives familiales a énormément aidé ma recherche concernant ma façon d'être sur scène. Le fait de me voir à six ans a été la base et la source d'inspiration principale de ma recherche corporelle sur cette enfant que j'étais. En effet, « par son aspect concret, même lorsqu'il prend le statut d'images mentales, le film de famille permet de matérialiser la mémoire, de lui servir de point de départ et d'opérateur. » (Journot, 1995, p.154). Cette petite fille que j'étais à l'époque, j'ai eu envie de l'être sur scène et dans la vie parce que j'ai l'impression que c'est en passant par elle que je peux mieux me connaître et me comprendre et donc, répondre à ma quête identitaire.

La chorégraphe et interprète Wen Hui dont mon travail trouve plusieurs échos dans sa démarche artistique a vécu ce même phénomène de remémoration, mais dans son cas grâce à une musique de son enfance qui a été l'élément déclencheur de sa quête identitaire et de sa création :

En ranimant la musique et les paroles d'une chanson très populaire à l'époque de la Révolution culturelle, Wen Hui a réveillé des états de corps volontairement oubliés, des sensations, des gestes et des mouvements qui font ressurgir les souvenirs de son enfance : un passé dont les muscles, la peau et tout le corps ont gardé la mémoire. Croisant une approche historique et une esthétique contemporaine, Wen Hui montre ainsi comment le corps peut être perçu comme une archive vivante qui garde les traces de son propre passé et de son propre avenir. Cette pièce incarne l'idée de la danse comme art du présent et lieu de mémoire, [...]. (Auteur inconnu, 2010)

Le même phénomène a eu lieu à l'intérieur du processus de création de l'artiste visuel et performeur Hétain Patel pour sa pièce *American Boy* (2015). Dans ce solo, Patel utilise le cinéma hollywoodien pour parler de lui et de ses racines indiennes et anglaises grâce aux imitations de personnages cultes du cinéma. Ce qui est intéressant chez lui, c'est que ce sont non seulement les extraits des films qui ont marqué son enfance qui ont servi de base à la création et à la recherche dans son corps et dans sa voix, mais ce sont aussi ses costumes qui l'ont aidé à retrouver dans son corps la mémoire du petit garçon qu'il était et qui s'amusait à imiter les grandes stars de l'époque : « Costumes are important. They communicate an identity and they help the body to feel. They are not necessary, but sometimes, they trigger the memory. » (communication personnelle, 9 décembre 2015). D'ailleurs, pour le tableau *Madagascar*, c'est lorsque j'ai mis mon costume rappelant ce que je portais lors de mon voyage, soient un large pantalon et un chandail à manches longues en coton (voir Annexe B), que j'ai pu aller rechercher la petite fille en moi, plus particulièrement ma façon de marcher à petits pas feutrés observée à l'intérieur de mes films de famille et employée tout au long de mon solo.

4.2.3 COMME QUÊTE IDENTITAIRE

Une fois emplie d'inspirations tirées du monde animal, de ma mémoire et de mes archives familiales, j'ai pu explorer à l'intérieur de mon corps différents états pour exprimer mes questionnements et représenter ma quête identitaire qui, comme je l'expliquais précédemment, était séparée en cinq tableaux distincts. Pour chacun des tableaux, j'ai décidé d'explorer un aspect spécifique à l'intérieur de mon corps à l'aide de questions :

Tableau 1 : Mon corps est-il malgache, chinois, québécois ou animal ?

Tableau 2 : Dans ma façon d'être, de réagir et de bouger, comment étais-je comme enfant ?

Tableau 3 : Comment me décrire au quotidien à travers des figures animales ?

Tableau 4 : Quelle est l'image que je donne de moi, soit celle que mon corps projette ?

Tableau 5 : Quels rites funéraires décideront dans quel état mon corps sera à ma mort ?

Pour moi, il était essentiel de réfléchir ma quête identitaire à travers mon corps parce que non seulement c'est à travers lui que je m'exprime artistiquement, mais surtout parce qu'il est mon identité : « l'identité personnelle est toujours liée au corps, à sa forme, à ses gestes, à sa couleur. Le corps est omniprésent dans cette quête identitaire. » (Jung, 2007, p.158). Chaque geste, chaque mouvement, chaque posture, chaque déplacement, chaque arrêt était analysé, réfléchi et mis en scène afin d'exprimer qui je suis avec le plus d'authenticité possible, même si être sur scène revient toujours à jouer et rejouer un rôle quand bien même c'est notre vie ou notre personne dont il s'agit. Ainsi, ma danse a nourri ma quête identitaire puisque, comme l'exprime si bien Daniel Sibony (1995), « *le corps dansant, c'est de la présence qui se cherche, juste au-delà du corps, mais grâce au corps*. Le corps est l'instrument, mais c'est aussi l'espace vivant d'un lien à l'être qui le dépasse. » (p.137)

Par la suite, afin d'intégrer la figure animale, j'ai gardé en tête les réflexions autour du concept d'animalité qui, dans un contexte artistique, peut devenir « métaphore inévitable des *corps différents*, des identités inachevées ou déchues » (Chevrier et Maurice, 1978, p.845). Et comme « chaque art est une mue » (Quignard, 2013, p.91), c'est entre autres par la métamorphose, par la transformation de mon corps, par l'incorporation du concept de l'animalité que ma quête identitaire s'est traduite en danse :

La métaphore animale ouvre des champs d'exploration considérables pour créer d'autres corps qui, parce qu'ils deviennent autrement conscients d'eux-mêmes et de leurs rapports au monde et parce qu'ils jouent des infinies possibilités offertes, sont, avant toute chorégraphie, déjà dansants. (Marquié, 2009. p.135)

En résumé, mon corps sur scène était réel, mais il jouait de multiples corps fictionnels créés pour parvenir à transmettre mes identités, ma quête identitaire de mon enfance jusqu'à ma mort idéale, qui s'apparente une fois de plus à cette phrase de Legendre (1978/2000) que je cite de nouveau : « Je danse, c'est-à-dire je fabrique ce corps étranger, ce corps inventé par une composition et travaillant sous le nom fixé d'une danse, avec lequel je rencontre l'idéal » (p.33).

4.3 LA VIDÉO

M'inscrivant dans une approche pluridisciplinaire comme artiste, la vidéo est la discipline artistique dans laquelle j'évolue au même rythme que ma pratique en danse contemporaine et c'est pourquoi ces deux formes d'art se retrouvent fréquemment imbriquées l'une dans l'autre à travers mes créations.

En effet, comme j'ai avant tout été formée en arts visuels avec une concentration en vidéo, ce médium influence grandement mes créations chorégraphiques et sa présence

sur scène a toujours été un grand centre d'intérêt pour moi. *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) n'y échappe pas et travailler sur cette pièce m'a d'ailleurs permis de grandement faire avancer ma pratique pluridisciplinaire en réfléchissant à différentes façons d'utiliser la vidéo à l'intérieur d'une création chorégraphique. Dans ce cas-ci, la question était de trouver comment l'utilisation d'images vidéographiques pouvait déclencher une lecture documentarisante comme peut le faire le cinéma documentaire lorsqu'il est projeté en salle ou alors regardé à la maison. D'ailleurs, il m'était essentiel d'utiliser la photographie et la vidéo à l'intérieur de mon processus de création autobiographique comme moyens pour parler de moi et pour partager visuellement ma quête identitaire avec le public. En enregistrant des images de moi et en les utilisant à l'intérieur de mon œuvre, j'arrivais en quelque sorte à me capturer ou à capturer mon identité :

À vrai dire, je me rends compte qu'il est impossible de « saisir » l'identité tout court, puisqu'elle est perpétuellement en mouvance. Elle n'est jamais immobile. C'est peut-être l'une des raisons pour laquelle j'utilise souvent la photographie, la vidéo et le son (l'enregistrement de la voix). À l'aide de ces matériaux, je capte, capture ou m'approprie ce qui me (dé)passe ou m'échappe sans cesse. (Jung, 2007, p.21)

À l'image des documentaires autobiographiques, je me suis inspirée pour le matériel vidéo des différentes façons de filmer ou de présenter les sujets et les énonciateurs réels. Par exemple, j'ai utilisé des images d'archives de mon enfance ou des confidences filmées comme un journal intime fin de renforcer l'aspect véridique et réel des documents. J'ai aussi travaillé sur des photographies de moi avec une intention plus artistique grâce aux photographies de Nans Bortuzzo et aux modifications apportées par le peintre animalier Bryan Beyung (voir Annexe F).

Une fois les montages vidéos réalisés, j'ai longuement réfléchi à la façon de les montrer. Plus précisément, j'ai longuement travaillé la surface sur laquelle les vidéos

seraient projetés, soit sa dimension, son format, son emplacement dans l'espace et enfin, ses interactions possibles avec ma présence sur scène. En effet, il était essentiel pour moi de creuser en profondeur la présence de l'image vidéo à l'intérieur de mon solo. Je voulais que cette dernière s'intègre à la scénographie comme un objet et qu'elle évolue sur scène en symbiose avec mes actions et mes mouvements en étant parfois au premier plan et parfois au second. J'en suis donc venu à créer un imposant objet tridimensionnel en bois qui, une fois manipulé, pouvait être perçu comme une télévision posée sur le sol, une télévision posée sur un pied ou encore un miroir (voir Annexe G). Et c'est sur cet objet que mes différentes vidéos sont venues s'imprimer afin d'illustrer ma quête identitaire avec des images de moi et des archives familiales.

4.3.1 LES IMAGES DE MOI

Comme ce solo était à propos de ma quête identitaire, les images photographiques et vidéographiques étaient essentiellement des images de moi. Ces dernières étaient celles de mon enfance dans le tableau *Madagascar*, celles d'un passé pas très lointain filmées en 2013 dans le tableau *Journal intime* et enfin, celles du présent dans le tableau *Métamorphoses*. Dans les trois cas, les images provenaient de moments différents de ma vie, mais elles étaient aussi différentes dans leur traitement esthétique, dans leur façon d'être projetée et dans l'interaction que j'avais avec elles sur scène.

En premier lieu, avec le tableau *Madagascar*, j'ai travaillé avec des images prises lorsque j'avais six ans et que j'étais en voyage avec mes parents. Tout comme l'artiste Jung, voir ces images de moi enfant m'ont inévitablement emmenée à me poser plusieurs questions sur mon identité. Plus précisément, à savoir ce qui est resté

et ce qui a changé depuis la captation de ses images par mon père, un processus de réflexion et de comparaison qui m'a permis de mieux comprendre mon identité :

Par la ressemblance et par la différence, la photo est à la fois le repère et le critère. Un jour, je regardais attentivement une photo d'enfance. J'étais bien dans cette photo avec mes frères et sœurs. Malgré la reconnaissance immédiate, je ne me souviens ni du lieu ni de la date. Cependant je repère moi – enfant. Probablement, il y a au moins 20 ans de décalage entre moi et un autre moi – enfant. Est-ce que les deux moi sont identiques ou différentes ? (Jung, 2007, p.23-24)

C'est aussi pour cette raison qu'au moment où ces images étaient projetées, je recréais dans l'espace certaines des actions pour que le spectateur puisse faire le parallèle entre cet enfant que j'étais et la femme que je suis maintenant sur scène. Ce qui en est ressorti fut ma relation particulière avec le caméraman, à présent remplacé par le spectateur, mais aussi ma fascination pour les animaux et mon désir de contrôler ou de diriger la caméra vers ces animaux. C'est comme si déjà à l'époque, il y avait chez moi un désir de cadrer et de choisir ce que je voulais présenter aux autres.

Par la suite, c'est dans le tableau *Journal intime* que de nouvelles images de moi apparaissaient, mais cette fois-ci, filmées en 2013 sous la forme de confidences vidéos. Comme mentionné dans la description de ce tableau, le spectateur pouvait à ce moment-là me voir m'adresser à lui via la caméra pour lui parler de moi par des comparaisons avec certains animaux, utilisés ici comme figure animale ou comme l'appellent certains, fragment animal :

Le fragment animal a un ascendant sur la perception que l'homme a de lui-même, à travers diverses associations. Souvent perturbateur il agit sur les sens par les sens. Le fragment animal incarne donc différents rôles selon les besoins et les croyances du moment. (Turcot, 2010, p.37)

Alors que je me confiais à l'écran, j'évoquais sur scène chacun de ces animaux, de ces fragments animaux, en les suggérant dans mon corps pour représenter mes différents ressentis intérieurs qui me permettent parfois de parler de moi ou de

prendre conscience de moi et de ma façon d'être. Ces deux formes d'images de moi, sur scène et à l'écran, venaient montrer un aspect plus vulnérable de ma personne, voire plus naïf, ce qui apportait à mon discours une touche d'authenticité, et donc de vérité pouvant encourager une lecture documentarisante.

Enfin, dans le tableau *Métamorphoses*, je jouais avec des effets visuels en utilisant une image de moi qui une fois projetée en grandeur nature sur ma structure en bois rappelait l'effet d'un miroir. Je pouvais d'ailleurs me placer devant afin que l'image de moi s'imprime parfaitement sur mon corps. Par cet effet, je voulais jouer avec le réel et l'irréel, le corps sur scène et le corps représenté à l'écran pour illustrer ce trouble autour de mon identité, un peu comme l'artiste Jung (2007) :

Par contre, le reflet nous trouble dans la mesure où tout est déformé, rétréci, réduit, traduit, voire trahi, etc. Le trouble est suscité par ce décalage entre réel et irréel, monde matériel et monde immatériel (imagé), en trois dimensions et en deux dimensions. (p.193)

Le reflet venait exprimer ou représenter mes questionnements, les mêmes que l'on se pose tous face à un miroir et lorsque l'on s'observe et que l'on se scrute. L'image projetée est à la fois : ma personne, mon reflet, ma vision de moi, mon fantasme de moi ou voire même mon animal intérieur. Et la danse inspirée des photographies et qui accompagnait cette vidéo était en quelque sorte, et pour reprendre les mots de Legendre (1978/2000), une « projection théâtrale de la scène intérieure de l'homme, l'animal parlant en proie à la passion de l'être, sujet du Miroir » (p.8). Sibony (1995) abonde en ce sens en ajoutant que le miroir peut devenir objet de représentation, de mémoire et de quête identitaire :

Le travail de miroir assumé par l'image – l'image qui d'elle-même fait miroir – rappelle que tout fragment de langage est un miroir, qu'on peut se mirer dans un mot ou un geste, et même s'y perdre, dès qu'on y transfère un bout de mémoire cristallisé, un fragment d'imaginaire.

Et l'intérêt de ces écrans-miroirs où se projette un autre monde, c'est d'apporter chaque fois une dimension de plus aux miroirs ordinaires et aux projections trop usées.

C'est dire que la danse, comme mise en jeu du corps mouvementé, est autre chose que l'incarnation. C'est une mise en scène du corps et de ses possibles au regard de la pensée en tant qu'elle est mémoire du corps et appel à l'autre-corps. (p.210)

De plus, certaines des photographies utilisées dans ce montage vidéo avaient été modifiées par l'artiste animalier Bryan Beyung afin d'illustrer cette idée de camouflage dont j'ai parlé précédemment (voir Annexe F). Si j'ai fait appel à lui, c'est à cause de cette citation qui m'a fait réaliser pourquoi j'ai toujours eu un faible pour les peintures représentant des animaux :

Les peintres animaliers d'autrefois, par exemple, avaient un sens de l'observation que nous avons aujourd'hui perdu. Leurs croquis révèlent le mouvement dans le centième de seconde avec une justesse extraordinaire bien avant la photographie. Comment avaient-ils cet instinct qui leur permettait d'arrêter le mouvement ? ce sens de l'observation ? (Compagnon, 1978, p.667)

C'est pour cette raison que j'ai fait appel au travail de Beyung pour travailler la figure animale et les images de moi d'une nouvelle façon. Par ce montage vidéo, j'ai eu envie d'intégrer son art animalier à mon œuvre pour ajouter de la texture, de l'intensité et du mouvement aux images prises par Nans Bortuzzo. Cette vidéo apportait un contraste entre mes différentes identités : moi sur scène en chaire et en mouvement et moi à l'écran, fixe, photographique et parfois modifiée par un coup de pinceau.

Au final, les vidéos utilisées et présentant des images de moi sont venues renforcer cette idée que mon corps peut être un objet dansant emplí de mémoires, de souvenirs d'enfance, d'associations animales et de reflets et qu'il est donc, une image vécue apte à parler de ma quête identitaire :

À l'opposé d'un tel dualisme ontologique on trouve les conceptions qui font du corps une image, une médiation entre la représentation (l'idéalité) et la réalité extérieure (la matérialité). Henri Bergson remarque que dans l'océan des images que constitue l'univers, une image tranche en ceci qu'elle n'est pas seulement connue du dehors par des perceptions ou des sensations, mais aussi du dedans par des affections : le corps est une image vécue. (Brohm, 1988, p.24)

4.3.2 MES ARCHIVES FAMILIALES DE MADAGASCAR

Jusqu'à présent, j'ai mentionné plusieurs fois l'importance de la découverte des archives familiales dans mon processus de création. J'aimerais à présent m'y attarder pour expliquer pourquoi ces vidéos, ces images de moi enfant, sont d'une grande importance dans mon cheminement artistique et sur la lecture que ce fait le spectateur de mon œuvre chorégraphique.

Depuis plusieurs années, les archives familiales sortent de leur contexte intime et familial pour être présentées, investiguées et transformées dans un contexte artistique, en particulier par les documentaristes et les artistes contemporains :

Si, pour beaucoup, le film de famille est considéré comme une production a-esthétique, ne remplissant qu'une fonction sociale, comparable à celle de la photographie familiale, il est étonnant de constater comment celui-ci est à l'origine d'un type de productions : le cinéma personnel, partie prenante du cinéma d'avant-garde ou expérimental qui a acquis de haute lutte une place légitime dans l'espace de l'art (il est projeté dans les galeries et dans les musées d'art moderne). (Allard, 1995, p.113)

Cette transformation de fonction sociale à artistique, j'ai voulu l'appliquer à mes archives de Madagascar afin qu'elles participent à évoquer le genre documentaire chez le spectateur lors de la réception de mon œuvre. En les utilisant afin de répondre à une intention précise, je leur donne un nouveau sens :

The frozen past of those home movies now acquire new meanings that were never originally intended when filmed, after suffering the double exposition to the passing of time and the opening to public viewing. (Cuevas, 2013, p.24)

Pour parvenir à transformer ces archives en consignes internes pouvant déclencher une lecture documentarisante, j'ai usé de la ressemblance entre ce que certains appellent effet documentaire et effet familial et qui amène d'ailleurs plusieurs documentaristes à utiliser leurs films de famille pour appuyer le propos de leur film :

On ne peut pas manquer d'être frappé par la contiguïté de la définition de cet effet « familial » avec l'effet « documentaire » dont on crédite tout film. Dans l'effet « documentaire », au lieu que le spectateur soit lui-même la preuve empirique du film comme dans l'effet « film de famille », c'est la technique cinématographique elle-même qui est créditée de cette preuve. Mais quand le spectateur accorde aux images du film une valeur documentaire, il suppose essentiellement la présence, sur les lieux de l'événement, d'une caméra particulière : ce qui garantit l'effet « documentaire », c'est la caméra qui a enregistré cet événement. Et cette caméra est alors le substitut du spectateur : le film est crédible empiriquement parce qu'il montre ce que le spectateur aurait pu voir s'il avait été là. Au-delà de la constatation que la notion de réalisme est liée à la réception, nous trouvons ici une description de la situation « documentaire » où le « film de famille » : joue un rôle paradigmatique. Le phénomène de reconnaissance narcissique, si apparent dans le « film de famille », serait le fondement psychologique de l'effet « documentaire ». Et nous pourrions considérer l'effet « documentaire » comme un effet « film de famille » affaibli, ou généralisé : dans le « film de famille », le spectateur se reconnaît ; alors que dans le « documentaire », il reconnaît la caméra comme un substitut de soi. (Esquenazi, 1995, p.212)

Le film de famille devient donc preuve de vérité, d'inscription vraie dans le temps et dans un contexte familial appartenant à une personne vraie renforçant ainsi une consigne interne pouvant permettre le déclenchement d'une lecture documentarisante. C'est pour cette raison, pour ce rôle de preuve qu'elles peuvent jouer, que j'ai décidé

de travailler avec mes archives familiales, une décision renforcée par les propos de l'auteure Marie-Thérèse Journot (1995) spécialisée en cinéma :

Dans un certain nombre de fictions, le film de famille apporte donc essentiellement le poids de la preuve, une véracité qu'on ne peut mettre en doute. Cette image ne peut mentir, à la fois parce qu'elle a la force de la reproduction mécanique et parce que son origine privée est gage de son innocence. (p.152)

Je parlais préalablement du travail de mémoire dans mon corps, mais il y a aussi eu un double travail de sélection de ma mémoire familiale à travers mon travail vidéographique. En effet, dans un premier temps, mon père a consciemment ou non filmé les moments importants pour lui, pour notre histoire familiale, pour notre mémoire. De mon côté, en réalisant des années plus tard un montage de certaines de ses images sélectionnées dans un but artistique précis apporte un tout nouveau regard sur l'histoire de notre famille, sur la façon dont on se la remémore ensemble, dont je recrée et joue avec nos souvenirs.

Regarder le film pour se souvenir, filmer pour se constituer des souvenirs, c'est, dans la fiction comme dans la vie, tenter de se rendre maître du temps et se d'approprier le récit de sa vie. Ainsi les personnages des films filment-ils et regardent-ils les images du passé dans le même but que nous, pour immortaliser un moment idéal, ou pour l'immortaliser comme moment idéal, qui va permettre de transformer le passé en âge d'or : comme notre mémoire, la mémoire du film de famille est une mémoire à trous et à ellipses, une mémoire sélective et lacunaire. Sélective, parce qu'elle circonscrit le monde dans les limites du cadre, lacunaire, parce qu'elle ne se rappelle que ce qu'elle choisit de se rappeler. (Journot, 1995, p.150)

J'ai choisi de mon côté de ne sélectionner principalement que des images où l'on me voit en interaction avec mon père ou avec des animaux de Madagascar puisque ce sont ces images qui pour moi reflètent le mieux ma personnalité et me permettent aujourd'hui de mieux parler de moi, de mon identité. Et ce sont mes films de famille qui m'ont permis de faire cette constatation et d'enrichir ma quête identitaire :

The work of these film-makers shows how home movies, placed within autobiographical settings, offer first of all valuable traces for the identity search of the film-makers, who return to their origins as a necessary framework for understanding themselves, especially when those roots arise from the crossing of diverse ethnic, religious or national identities. (Cuevas, 2013, p.18)

Une fois le montage vidéo réalisé et intégré au tableau *Madagascar* grâce à mon objet en bois rappelant une télévision, la projection de ces images a permis une remémoration individuelle et collective. Individuelle dans un premier temps, car je me suis enfermée avec mes images, pour reprendre les mots de Fano (Compagnon, 1978) pour me laisser habiter par ces images de moi. Dans un deuxième temps, il y a eu remémoration collective, car ces images ont été projetées et partagées, permettant au spectateur de voyager avec moi à travers mon passé :

Le film de famille se caractérise par le fait que les destinataires ont déjà vécu les événements auxquels il réfère. Dans ces conditions, le rôle d'un film de famille n'est pas de documenter la vie de la famille, mais de permettre à chacun de faire retour sur le passé vécu. Du coup, les images du film de famille fonctionnent moins comme des représentations que comme des index. Le film de famille ne s'inscrit pas dans un processus de communication, mais dans un double processus de remémoration. Remémoration collective : voir un film de famille en famille, c'est travailler à reconstruire ensemble (on parle beaucoup lors de la projection d'un film de famille) l'histoire (mythique) de la famille. Remémoration individuelle : en voyant un film de famille, je mets en œuvre un « processus de discours intérieur » qui me conduit à revisiter certains moments de mon vécu. Fait remarquable, ces moments que je convoque ne correspondent souvent pas à ce que les images montrent ; elles résultent d'un jeu d'associations mémorielles extrêmement complexe qui peut conduire à des résultats étonnants : [...] (Odin, 2004, p.43)

Et cette action de remémoration a encore une fois été un acte de création : celle de la construction d'une œuvre, mais aussi de ma personne. C'est pourquoi j'ai insisté au tout début de ce mémoire de création sur l'impact important de la découverte de mes archives familiales ; sur le fait qu'elles ont été l'élément déclencheur d'un

changement très important dans ma recherche qui plutôt que de porter sur l'animal a plutôt utilisé celui-ci pour parler de moi.

4.4 LE TEXTE

Une fois que les premières pistes chorégraphiques et vidéographiques sur la figure animale et la quête identitaire ont été entamées, la rédaction des textes narratifs (voir Annexe H) a pu débiter pour venir appuyer mes différents choix artistiques, mais surtout pour guider la réception de l'œuvre du spectateur. Comme ma création documente avant tout ma quête identitaire, la présence de textes me semblait fondamentale pour présenter et partager mon histoire.

Mon œuvre scénique devient en effet témoignage artistique dans lequel je m'adresse directement au spectateur avec une voix hors champ rappelant la voix des narrateurs qu'emploient plusieurs documentaristes. Dans *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015), cette voix, c'est la mienne. Je prends parole pour dresser un autoportrait, pour écrire une autobiographie sur mon identité hybride. Les mots deviennent éléments essentiels à ajouter à ma danse et à mes vidéos, car « la construction et l'expression des identités ainsi que les processus d'identification passent souvent par la prise de parole, la mise en mots » (Gambier, 2011, p.15). En plus de contribuer à l'aspect autobiographique de mon œuvre chorégraphique, l'utilisation de ma voix a aussi permis le déclenchement d'une lecture documentaristante chez le spectateur.

Manifestement, la voix est souvent présente dans les films documentaires, qu'elle soit celle du narrateur, des sujets filmés ou du réalisateur, et son utilisation répond à des codes et à des conventions propres au cinéma documentaire et à cette idée

d'inscription vraie. Il en est de même pour certaines créations scéniques. Par exemple, dans le solo *Véronique Doisneau* (2004) mis en scène par Jérôme Bel, le spectateur comprend rapidement qu'il a accès au réel de la ballerine. S'adressant directement au public et parlant au « je », Véronique Doisneau partage à voix haute son histoire tout en reconstituant certains moments marquants de sa carrière en les dansant sur scène. Cette œuvre solo est très intéressante dans le cadre de ma recherche puisqu'elle peut être facilement lue par le spectateur comme un documentaire. Il en est de même avec le solo *Hors je* (2014) de Dominique Porte où la chorégraphe-interprète parle de son processus de création, de ses habitudes, de ses réflexions et de ses constatations sur sa pratique artistique. Face à cette œuvre, le spectateur a accès à l'univers de création et au témoignage de la chorégraphe-interprète parce qu'elle s'adresse directement à lui pour lui parler de sa vie et de sa carrière, prouvant encore une fois qu'une lecture documentarisante peut être déclenchée dans un contexte de représentation scénique grâce à des déclencheurs verbaux :

The articulation of an arbitrary sign – whether visual or verbal – with the concept of a referent is the product not of nature but of convention, and the conventionalism of discourses requires the intervention, the support, of codes. (Hall, 1999, p.511)

La présence sur scène d'un énonciateur réel qui prend parole en parlant au « je » est au fond le code ou la consigne interne la plus efficace pour répondre aux conventions documentaires, d'où l'importance de mes textes à l'intérieur de ma création.

Comme le démontrent plusieurs extraits cités à l'intérieur de ce mémoire, mes textes venaient appuyer l'aspect documentaire de mon solo parce que rédigés sous forme de témoignages, voir même d'extraits d'un journal intime, comme le nom d'un des tableaux l'indique d'ailleurs. Je m'exprimais donc à travers mon œuvre pour présenter mon point de vue sur un sujet précis, moi en l'occurrence, un peu comme le

font plusieurs documentaristes qui traitent le portrait ou l'autoportrait d'une façon très personnelle :

Speaking in the first person edges the documentary form toward the diary, essay, and aspects of avant-garde or experimental film and video. The emphasis may shift from convincing the audience of a particular point of view or approach to a problem to the representation of a personal, clearly subjective view of things. The emphasis shifts from persuasion to expression. (Nichols, 2001/2010, p.60)

Pour ma pièce, je me suis exprimée sur mon identité, mon enfance, mes ressentis, mes croyances, mes craintes par rapport à l'image que je crée de moi ou encore mon sentiment d'imposture vis-à-vis mes différentes cultures. Au final, mes textes écrits sous la forme d'un témoignage proche de la confidence contenaient plusieurs éléments exprimant ma quête identitaire qui emmenaient consciemment le spectateur à croire en cette histoire et à sa vérité, à son aspect documentarisant :

Nous dirons qu'un film appartient à l'ensemble documentaire lorsqu'il intègre explicitement dans sa structure (d'une façon ou d'une autre) la consigne de mettre en œuvre la lecture documentarisante : lorsqu'il programme la lecture documentarisante. Cette consigne peut se manifester soit dans le générique, soit dans le texte filmique lui-même. (Odin, 1984, p.271)

4.5 LA SCÉNOGRAPHIE

Pour ce qui est des éléments artistiques qui composent la scénographie, ils ont tous été inspirés par le thème de l'enfance et de la figure animale afin d'être cohérents avec l'importance de mon regard d'enfant sur la construction de mon identité et sur ma façon de documenter et de présenter par une œuvre multidisciplinaire cette réflexion sur ma quête identitaire. Ayant une formation en arts visuels, j'ai finalement consacré une très grande partie de mon temps de création à penser, à conceptualiser et à créer les décors, l'environnement sonore, les costumes et les accessoires afin qu'ils

nourrissent eux aussi mon sujet de recherche tout en renforçant ma signature artistique où le corps sur scène est à chaque fois généreusement entouré d'éléments scénographiques.

4.5.1 DÉCORS

Une des particularités qui me touche quand je regarde des films documentaires, c'est lorsque la caméra nous permet de rentrer dans l'univers de quelqu'un, dans son chez-soi, dans son intimité. C'est avec cette idée en tête que j'ai pensé et créé mes décors, en cherchant à donner l'impression au spectateur qu'il rentrait dans ma bulle, dans mon environnement, dans mon chez-moi. L'œuvre *Vrais mondes* (2014) d'Anaïs Barbeau-Lavalette et d'Émile Proulx-Cloutier est pour moi le meilleur exemple de cette invitation dans l'intimité d'une personne dans un contexte scénique. En effet, les personnes présentées exécutaient sur scène une série d'actions rappelant leur quotidien dans un espace meublé spécifiquement pour eux et rempli d'objets qui leur appartiennent. Le spectateur a alors réellement l'impression d'être dans leur atelier, leur cuisine ou sur le terrain avec eux. C'est cette impression de pénétrer dans l'intimité de l'autre que j'ai voulu mettre de l'avant afin d'encourager le déclenchement d'une lecture documentarisante chez le spectateur et qui a guidé tout mon travail autour de mes décors.

J'ai décidé de travailler autour de l'image du salon en intégrant un tapis, une chaise, des lanternes tamisées suspendues ou sur pied, une petite table ainsi qu'un grand objet en bois rappelant la télévision. Justement, le salon est en lien avec les vidéos présentées à l'intérieur de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015), car il rappelle cet endroit où l'on habite, où l'on se regroupe en famille et où on les invite justement à partager avec nous un moment de télévision ou une projection

d'archives familiales. J'ai personnellement eu une enfance où la télévision prenait une grande place et où ce moment à regarder un film ou une émission tous ensemble nous rapprochait ma famille et moi. Un peu comme l'a fait la chorégraphe Wen Hui dans *Memory* (2015) lorsqu'elle a utilisé un moustiquaire sur scène pour projeter des images de son enfance et de sa famille parce que c'était ce qu'elle employait comme rideau de théâtre lorsqu'elle était jeune (Vernay, 2009. Wenguang, 2013), j'ai de mon côté utilisé une structure en bois qui trônait au milieu de la scène et qui rappelait une télévision (voir Annexe B). Ainsi, non seulement la référence au salon apportait une impression d'intimité, mais en plus, elle me permettait d'intégrer la vidéo sur scène sans que cette dernière ait l'air d'avoir été simplement ajoutée à la danse. De plus, mon objet de projection me permettait d'avoir des rapports symboliques, physiques et spatiaux particuliers avec les documents projetés.

4.5.2 ENVIRONNEMENT SONORE

Précédemment, je parlais du fait que j'avais construit ma pièce sous forme d'enchaînement de tableaux afin de suivre et de présenter les différentes étapes de ma réflexion autour de ma quête identitaire. Pour soutenir cette structure, j'ai travaillé avec le compositeur Gabriel Ledoux pour qu'il crée cinq atmosphères précises et différentes qui évoqueraient entre autres la figure animale dans l'utilisation de sons d'animaux ou encore mes origines malgaches par le son d'instruments traditionnels, et ce, afin de guider la lecture du spectateur et ses ressentis vers une lecture documentarisante grâce à l'environnement sonore. Ainsi, telle la bande-son d'un film documentaire, la musique composée pour ma pièce pouvait faire voyager le spectateur dans une forêt ou encore dans un pays africain lors d'un spectacle de musique traditionnelle, dans des endroits concrets, à la fois imaginaires et intimes. En effet,

Lorsqu'elle est dirigée vers la découverte de la sonorité propre à une espèce ou à un animal en particulier, l'expérience d'écoute engage l'auditeur dans un univers transformé et l'oblige à sortir de son contexte immédiat pour rentrer, sur un mode exploratoire dans une « temporalité ou un espace particulier », en l'occurrence celui de l'animal. La transposition de l'auditeur dans le paysage sonore de l'autre permet une rencontre imaginaire, rencontre dont la valeur, loin d'être amoindrie par la distance physique, participe d'une connaissance plus intime de ce qui est donné à entendre. (Sabet, 2010, p.21)

Il en fût de même avec les véritables bandes-sonores de mes montages vidéos qui eux les emmenaient entre autres dans mes souvenirs d'enfance à Madagascar, à la plage, sur la route ou encore dans différentes maisons et jardins des membres de ma famille pour renforcer encore une fois la véracité de mes propos et de l'histoire racontée.

Dans un autre ordre d'idées, j'ai toujours été consciente en tant que spectatrice que l'utilisation de certaines musiques connues, placées à des moments précis dans les films documentaires, pouvait rendre les images encore plus magnifiques et fascinantes ou bien les actions beaucoup plus tristes ou grandioses qu'elles ne le sont vraiment. Tout comme la danse, le cinéma a une relation toute particulière avec la musique et ce, depuis toujours :

Depuis ses débuts, le cinéma est associé à la musique. En effet, dès ses premiers pas, des fanfares et des hommes-orchestres jouent à l'extérieure des salles pour attirer les passants. Peu de temps après, lors des projections de films, et notamment lors des « séances Lumières » organisées par les inventeurs du cinématographe, un musicien est présent dans la salle, tel que Emile MARAVAL au piano. C'est immédiatement un succès. Les directeurs de salles emploient des « tapeurs », c'est-à-dire des pianistes, qui improvisent et changent de tempo suivant les thèmes : burlesque, dramatique, historique ou documentaire. Mais par la suite, ils reçoivent des indications et disposent d'un « catalogue de situations » : action, nuit et atmosphère sinistre, nuit et atmosphère menaçante, péripéties, folie, magie, chutes... Pour que les spectateurs comprennent les événements, il faut que la musique « parle » pour le personnage. Ainsi, le wurlitzer, orgue d'une incroyable complexité qui permet d'obtenir une multitude d'effets sonores, fait son apparition à la place du piano et y reste comme étant l'instrument spécifique au cinéma.

Plus tard, le répertoire s'élargit : des orchestres prennent place dans les salles. La musique d'accompagnement devient essentielle à l'image. Vers 1920, c'est le film qui devient l'accompagnateur de la musique, mais très vite, les extrêmes se neutralisent. En 1927, avec « Le Chanteur de jazz », premier film parlant, l'idée : image = musique est renforcée. Depuis cette époque, la grande majorité des films sont accompagnés de musique. (Chenu, De Oliveira, Philippe et Abric, 2008)

Une réflexion sur la musique est donc essentielle lors de la réalisation d'un film, autant que dans la création d'une œuvre chorégraphique, car celle-ci influence grandement la lecture du spectateur de la scène : « Dans les films, la musique permet d'apporter de l'intérêt à une scène en la rendant plus attrayante ainsi que d'exalter les sentiments afin d'émouvoir le spectateur. » (Chenu, De Oliveira, Philippe et Abric). Pour parvenir à cette fin, j'ai choisi la pièce *Clair de lune* (Debussy, 1905) pour y danser un solo dans le tableau *Journal intime*. Sur cette musique, je reproduisais en mouvement et dans mon corps le chat, l'oiseau, le tigre, le caméléon, le gorille, la loutre et la pieuvre. Ces animaux, je les décrivais auparavant à l'intérieur d'une vidéo où j'expliquais comment je les utilisais parfois innocemment ou naïvement pour me décrire ou pour décrire mes émotions et sensations.

Si j'ai choisi cette œuvre, c'est qu'elle a toujours été une de mes pièces préférées et ce depuis mon plus jeune âge alors que j'étudiais le piano. Je crois aussi qu'elle est évocatrice pour plusieurs spectateurs, non seulement parce qu'elle est connue et qu'elle peut leur rappeler des souvenirs, mais aussi parce que la musique de Debussy est reconnue pour sa capacité à évoquer des images et des paysages. Dans mon cas, je voulais renforcer la présence de la figure animale dans ma danse qui se débutait alors que je parlais de la pieuvre et de son mouvement dans l'eau. Mon but était que la musique de Debussy parvienne à soutenir mon imaginaire et l'image que je souhaitais représenter et partager au spectateur :

Les évocations de la nature sont multiples dans son œuvre (le triptyque *La mer*, *Nuage...*). L'écriture de Debussy dans ces pages à ceci de particulier qu'elle fait ressentir à l'auditeur l'impression de contempler le paysage décrit. C'est d'ailleurs cette caractéristique qui a valu à cette école son qualificatif d'« impressionniste ». On croirait par exemple entendre le bruissement du vent et le ressac dans la mer, tous ces effets étant rendus par une prodigieuse et novatrice utilisation du timbre des instruments. [...] Ses œuvres sont de prime abord sensorielles, elles visent à éveiller chez l'auditeur des sensations particulières en traduisant en musique des images et des impressions précises. Les titres évocateurs de ses pièces illustrent d'ailleurs assez bien cette ambition, même s'ils ne sont qu'indicatifs et ne constituent pas de « programme » : *Des pas sur la neige*, *La Fille aux cheveux de lin*, *Ce qu'a vu le vent d'Ouest*, *La Cathédrale engloutie*, etc. (Préludes). (Auteur inconnu, 2014, p.45)

Au regard de mes intentions de recherche, *Clair de lune* (Debussy, 1905) n'apportait peut-être aucune consigne de lecture documentarisante pour énoncer un élément appartenant au réel ou à la vérité, mais elle a selon moi permis de mettre le spectateur dans un état de nostalgie renforçant l'importance du souvenir, de la mémoire et du regard de l'enfant et de son imaginaire souvent riche d'images de la nature et d'animaux.

4.5.3 COSTUMES ET ACCESSOIRES

Enfin, j'aimerais porter une attention toute particulière à mon choix de costumes et d'accessoires, car depuis toujours, ils prennent une place énorme dans mes créations chorégraphiques, une particularité sûrement issue de mon parcours en arts visuels et en performance. Dans le cas de cette recherche-crédation, j'ai eu envie d'explorer la figure animale dans mon corps en mouvement, mais également visuellement sur mon corps. Pour renforcer cette image de l'enfance et de la figure animale souvent présente sur les vêtements pour enfants, j'ai porté un justaucorps présentant le visage d'un chat et un chandail avec du poil rappelant un pyjama (voir Annexe B). J'ai aussi

travaillé la transformation de mon corps avec des éléments plastiques, soit un masque représentant un rhinocéros blanc (voir Annexe A), un rappel à certains rituels :

Les cérémonies des masques mettent en scène un devenir animal de l'homme, une tension qui est souvent l'ultime limite d'un parcours en boucle, l'accession à l'ancêtre animal de la famille, du clan ou même du groupe. (Nathan, 2013, p.11)

Et je suis convaincue que cette accession, apportée par l'utilisation d'un masque, de costumes ou d'accessoires inspirés du monde animal m'a aidée à répondre à ma quête identitaire, soit à mon identification à certains animaux pour mieux me définir, pour mieux comprendre qui je suis :

On met en question les frontières entre le dénuement, l'habillement, le déguisement et le travestissement, traquant l'obsédant « qui suis-je »? À quel moment suis-je réellement moi-même ? (Guilmaine, 2012, p.37)

Le choix des costumes permet non seulement de se présenter d'une façon précise sur scène, mais aussi à mieux se définir à l'intérieur d'une œuvre autobiographique. Dans mon cas, le costume a lui aussi renforcé ce lien particulier que j'ai depuis que je suis toute petite avec les animaux et les objets les rappelant, que cela soit l'animal en vrai, sa représentation ou son évocation à l'intérieur d'une texture de tissu particulière :

À défaut d'animal réel, je projetais mon élan relationnel sur un substitut de tissu. Comme pour tous les enfants, l'animal-peau, succédané du sein et de la chaleur matricielle, joua pour moi un rôle protecteur et affectif. Avec l'apparition du langage, le doudou fétiche prit la dimension d'un confident, d'un jumeau exclusif. (Pigeon, 2009, p.144)

C'est donc à partir des vêtements que je portais lors de mon voyage à Madagascar et à mes souvenirs que je me suis inspirée pour la conception de mes costumes afin que ces derniers renforcent l'aspect véridique de mon histoire. En effet, par le choix de vêtements présentant une figure animale par un dessin, une texture ou un motif, je fais un rappel un style spécifique de vêtements que je portais toute jeune et que je

porte encore aujourd'hui et qui représente parfaitement mon identification à la figure animale en tant que personne au quotidien et en tant qu'artiste sur scène.

4.6 LE CONTEXTE DE PRÉSENTATION

Une fois la création bien entamée, outre les consignes internes se retrouvant à l'intérieur de mon œuvre, il me fallait aussi réfléchir les consignes externes se retrouvant dans le contexte de présentation qui pouvaient déclencher une lecture documentarisante chez le spectateur. En effet, en l'introduisant d'une certaine façon, une œuvre peut déclencher une lecture documentarisante avant même que la représentation n'ait débuté. Le documentariste François Niney (2009) observait d'ailleurs ce phénomène comme étant une des premières étapes de réception : « *la contextualisation* tout d'abord. Le plus souvent on sait simplement qu'on va voir un documentaire, que ce soit en salle ou à la télévision, on est prévenu » (p.61). Une observation aussi partagée par le critique et théoricien du cinéma documentaire Bill Nichols (2001/2010) :

If John Grierson calls *Night Mail* (1936) a documentary or if the Discovery Channel calls a program a documentary, then these items come labeled as documentary before any work on the part of the viewer or critic begins. This labeling, despite its circularity, functions as an initial cue that a given work can be considered a documentary. The context provides the cue; we would be foolish to ignore it even if this form of definition is less than conclusive. (p.16)

Ce qui prouve que le contexte dans lequel l'œuvre est présentée, plus précisément les mots utilisés pour la présenter et la promouvoir, joue énormément par la suite sur la lecture qu'en fera le spectateur. En ce qui concerne le domaine des arts vivants, j'ai pu assister à quelques spectacles qui, par l'utilisation de certaines photographies pour promouvoir leur œuvre, d'images spécifiques dans leur bande-annonce ou par

l'utilisation de termes précis à l'intérieur de leur programme de soirée, parvenaient selon moi à déclencher une lecture documentarisante. Je me suis donc inspirée de ces différentes stratégies pour réfléchir et créer la promotion et la présentation de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015).

4.6.1 LES IMAGES PROMOTIONNELLES

Dans un premier temps, j'ai travaillé sur les images qui allaient servir à la promotion de mon solo. J'ai principalement utilisé deux images, une pour l'affiche (voir Annexe I) et une pour l'accompagner sur certains supports, comme mon communiqué de presse et ma page Facebook que j'utilise professionnellement pour promouvoir ma pratique artistique (voir Annexe J). Pour mon affiche, j'ai opté pour une photographie de Nans Bortuzzo qui a été retouchée par Bryan Beyung, peintre animalier. J'ai choisi cette image, car en plus d'être présente dans mon solo, elle me représente en mouvement, sans montrer mon visage, mais plutôt celui d'un tigre, venant appuyer mon titre qui nomme à la fois le « moi » et « l'animal ». À elle seule, cette image me représente parfaitement en alliant photographie, danse, arts visuels, animaux et costumes colorés. Quant à la deuxième image utilisée, j'ai choisi une scène parmi mes archives de Madagascar où on peut me voir toute petite accompagnée d'un chien et regardant directement la caméra. Cette image venait pour moi appuyer l'aspect documentaire de mon œuvre par l'utilisation d'une image de mon enfance où je suis facilement reconnaissable et qui encore une fois, vient appuyer le « moi » du titre, mais aussi le « malgache-chinois » par les traits particuliers de mon visage. Ensemble, ces deux images servaient de consignes externes pouvant déclencher une lecture documentarisante de l'œuvre publicisée.

4.6.2 LA BANDE-ANNONCE

Toujours dans le domaine de l'image, il me fallait penser à la réalisation d'une bande-annonce, un outil promotionnel plutôt efficace de nos jours grâce à la facilité et à la rapidité d'accès, sans oublier les médias sociaux qui en facilitent son partage. Depuis plusieurs années, je me spécialise dans la réalisation de bandes-annonces pour des productions de plusieurs chorégraphes montréalais, sans oublier celles réalisées pour promouvoir mon propre travail. Avec le temps, ma signature de vidéaste s'est affinée par le développement de ma sensibilité à filmer des corps en mouvement, tout en parvenant à résumer en quelques secondes un univers chorégraphique particulier avec comme objectif principal de promouvoir la pièce.

Par contre, pour cette œuvre-ci, parce que je voulais intégrer une consigne externe pouvant déclencher une lecture documentarisante avant même sa représentation, j'ai opté pour une autre approche différente. Plutôt que de penser à présenter mon solo comme une œuvre chorégraphique, j'ai voulu la présenter comme le ferait un documentariste pour présenter son film. Plus précisément, plutôt que de réaliser une bande-annonce avec des images de corps en mouvement ou qui rappelle une représentation chorégraphique en salle, j'ai plutôt mis l'accent sur l'histoire qui serait racontée, sur le sujet qui serait traité et sur l'utilisation d'images vidéographiques et photographiques. Pour parvenir à cette nuance dans la réalisation, j'ai analysé les bandes-annonces de films documentaires : *Bà nôl* (Lê, 2013), *L'image manquante* (Panh, 2014), *Le génocide en moi* (Artinian, 2006), *La Part d'ombre* (Gervais, 2010) et *Un pays de silences* (Tom, 2013).

Suite à leur analyse, j'ai relevé cinq éléments présents dans les bandes-annonces qui pour moi, renforçaient l'aspect documentaire, soit le fait que le sujet présenté serait tiré du réel, tout comme son énonciateur ou les personnes filmées. Ces cinq éléments,

ces cinq consignes externes que j'ai notées sont : la voix hors-champs du protagoniste ; des extraits vidéos d'aujourd'hui, d'archives et artistiques ; une citation ; une musique accrocheuse ; et enfin, les informations pratiques concernant la représentation de l'œuvre.

Le premier élément que j'ai travaillé était pour moi le plus important, car il pouvait dès les premières secondes déclencher une lecture documentarisante de l'œuvre présentée et des images présentées. Il s'agit en fait du texte sonore qui accompagne les images de la bande-annonce et qui, en quelques phrases, renforce la réalité, voire la véracité de l'histoire et de celui qui la raconte. Cette stratégie de validation du réel, je l'ai empruntée à Paul Tom (2013) et à Rithy Panh (2014), qui débute tous deux avec un texte narratif écrit au « je » et dont les propos permettent de rapidement associer leur projet au genre documentaire. Dans un cas, c'est à propos d'un voyage réalisé au Cambodge organisé pour mieux comprendre ses racines à travers l'histoire familiale :

Tout le monde était content pour moi
On me disait que ça allait changer ma vie
Que j'allais faire la paix avec mon histoire
J'ai fait un très grand détour
Comme si mon père était mort (Tom, 2013)

Dans l'autre cas, c'est à propos de la recherche d'une image manquante appartenant au passé et à une enfance bafouée par le régime des Khmers rouges au Cambodge, mais aussi à un besoin de raconter une histoire personnelle pour mieux faire comprendre l'histoire d'un pays :

Il y a temps d'images dans le monde qu'on croit avoir tout vu, tout pensé
Depuis des années, je cherche une image qui manque
Une photographie prise entre 1975 et 1979 par les Khmers rouges quand
ils dirigeaient le Cambodge
À elle seule, bien sûr, une image ne prouve pas le crime de masse
Mais elle donne à penser, à méditer, à bâtir l'histoire (Panh, 2014)

Dans mon cas, je tenais donc à préciser que ce projet allait porter sur ma quête identitaire réalisée à partir d'archives familiales et que cette recherche me permettrait de mieux comprendre qui je suis. Mon texte allait donc comme suit :

Quand j'étais jeune, mes parents nous ont emmenés ma sœur et moi à
Madagascar pour que l'on découvre le pays dans lequel ils ont grandi
Le pays qu'ils ont quitté
Aujourd'hui, tout cela me semble bien lointain
Bien enfoui dans ma mémoire
Presque surréel
Mais 20 ans plus tard, je suis tombée sur les vieilles cassettes de mon
papa
J'ai retrouvé plus de dix heures d'images de ce long voyage
Pour mieux comprendre d'où je viens, je les ai toutes regardées, une par
une (Chan Tak, 2015)

Grâce à ce texte et aux images d'archives qui l'accompagnaient, le spectateur pouvait comprendre rapidement avant même d'avoir vue l'œuvre que *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) serait mon témoignage et qu'elle présenterait une histoire vraie et une personne réelle.

Pour le choix de mes images vidéos, je me suis grandement inspirée de la bande-annonce du documentaire de Rithy Panh (2014) *L'image manquante*. J'aimais particulièrement le fait que les images provenaient de différentes sources, disciplines artistiques et périodes. En effet, on pouvait y voir à la fois des photographies d'enfance du réalisateur, des extraits vidéos en noir et blanc d'archives du Cambodge, mais aussi des images d'aujourd'hui du réalisateur et sculpteur en train de créer les figures et les décors qui serviraient à raconter son histoire grâce à des maquettes, images d'ailleurs présentes elles aussi au montage. L'utilisation d'un ensemble varié d'images vient renforcer la véracité du sujet présenté à l'intérieur du documentaire, comme si le documentariste avait fait de nombreuses recherches pour prouver son propos. Pour ma bande-annonce, j'ai donc moi aussi opté pour cette pluralité d'images en utilisant : mes archives familiales ; des photographies de moi prises

récemment par Nans Bortuzzo et modifiées par l'artiste peintre Bryan Beyung ; des extraits de la chorégraphie de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) ; et finalement, des images de moi me préparant à m'adresser à la caméra et qui portaient la date *juin 2013*.

Pour accompagner ces images, j'ai inséré une citation d'un autre artiste pour venir appuyer mon propos et mon sujet, comme l'a fait Charles Gervais (2010) avec la bande-annonce de *La Part d'ombre* qui débute avec une citation de l'écrivaine et essayiste Catherine Mavrikakis qui vient appuyer l'importance de l'histoire du Cambodge et son impact sur une famille à l'intérieur du film : « Il faut des siècles pour se remettre de l'histoire de sa famille ». Comme je l'ai expliqué dans mon cadre théorique, le lien entre le voyage et la quête identitaire est très important et c'est ce qui a arrêté mon choix vers une citation du chorégraphe et interprète Rachid Ouramdane (2014), que j'ai d'ailleurs utilisée à l'intérieur du solo et du programme de soirée :

Le voyage est souvent l'occasion de se revisiter, le moment pour faire le point sur son identité ou plutôt nos identités. Celles dont on hérite, que l'on porte dans le regard de l'autre et celles que l'on se projette, que l'on tente d'émanciper.

Cette citation servait à préciser de nouveau le sujet de la pièce et le lien important entre mes archives de Madagascar et ma quête identitaire, deux éléments appartenant au réel et participant à la création de mon témoignage présenté sur scène.

Pour ce qui est de la musique, j'ai utilisé un extrait du travail de Gabriel Ledoux qui, pour mon solo, avait composé une pièce à partir des archives de mon voyage à Madagascar. Plus précisément, il a remixé la musique d'un spectacle intime donné par un père et son fils que ma famille avait invités pour nous faire découvrir la musique malgache traditionnelle. C'est d'ailleurs avec cet extrait vidéo que la bande-annonce débute, pour finalement se terminer avec les informations écrites sur les

spectacles au même moment où le spectateur peut percevoir les voix de ma mère, de mon père et de mon oncle en plus des rires de ma sœur et moi.

4.6.3 LE COMMUNIQUÉ DE PRESSE ET LE PROGRAMME DE SOIRÉE

Tout comme la bande-annonce, le communiqué de presse et le programme de soirée remis avant les représentations étaient des éléments importants de mon contexte de présentation qui pouvaient entraîner le déclenchement d'une lecture documentarisante (voir Annexe J et Annexe K). Pour les rédiger, j'ai procédé de la même façon que celle employée pour la réalisation des bandes-annonces en analysant cette fois-ci le texte de plusieurs programmes de soirée, soient ceux de : *Les Aiguilles et l'opium* (Lepage, 2014), *Blind* (Darcy, 2014), *Faire l'amour* (Olivier, 2014), *Norman* (Lemieux, Pilon et Trosztmer, 2014) et *Vrais mondes* (Barbeau Lavalette et Proulx-Cloutier, 2014).

Encore une fois, j'ai relevé ce qu'ils avaient en commun et qui chez moi avait favorisé une lecture documentarisante de leur œuvre. Suite à l'analyse de leur texte, j'en ai conclu qu'il me fallait : définir mon œuvre ; expliquer mes intentions ; parler de mes inspirations ou du matériel qui a permis la réalisation de ma création ; et enfin, trouver une façon de valider la véracité de mon histoire.

En premier lieu, j'ai remarqué que je devais parvenir à décrire en peu de mots mon œuvre et son rapport avec le genre documentaire. En effet, *Norman* (Lemieux, Pilon et Trosztmer, 2014) était décrite comme étant « une intégration unique du cinéma dans l'univers des arts de la scène » tout en étant « le pont entre le spectacle de performance et le film documentaire ». Quant à la pièce *Vrais mondes* (Barbeau Lavalette et Proulx Cloutier, 2014), elle portait non seulement le sous-titre de

« documentaires scéniques », mais elle allait plus loin dans sa description en affirmant qu'elle était « du cinéma sans écran, du théâtre sans jeu, du récit sans performance » ou plus précisément, un « art hybride [que les créateurs] ont mis au point afin de transposer sur les planches la forme documentaire, sans avoir recours à des acteurs ou à un écran ». Personnellement, j'ai opté pour une phrase plus simple comme pour le programme de soirée de *Les Aiguilles et l'opium* (Lepage, 2014) qui se décrivait comme une « rencontre du cinéma et du théâtre, de la poésie et du geste » et j'ai rédigé la définition suivante : « *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* est une œuvre scénique où s'entremêlent danse et cinéma documentaire. » (Chan Tak, 2015). De cette façon, j'impliquais la présence du genre documentaire dans mon œuvre et sur scène sans pour autant prétendre l'avoir complètement assimilé, transposé ou fait évoluer dans une nouvelle forme artistique.

Ensuite, j'ai pu observer que le fait de préciser mes intentions artistiques pouvait aussi appuyer le lien entre l'œuvre et le genre documentaire, encourageant une fois de plus le déclenchement d'une lecture documentariste. La metteuse en scène Allison Darcy pour *Blind* (2014) nomme sans équivoque son envie de pousser plus loin le genre documentaire, d'aller au-delà du genre : « with *Blind* I wanted to go beyond documentary and show that culture's stories are integral to understanding incomprehensible events, and to healing people after trauma ». Il en est même avec Anaïs Barbeau Lavalette et Émile Proulx-Cloutier pour *Vrais mondes* (2014) qui, pour expliquer l'utilisation de l'expression « documentaires scéniques », précisent qu'elle prend naissance de cette « envie d'offrir une série de courts portraits authentiques et sensibles, en utilisant un procédé dont on ne trouve, à ce jour, aucune trace nulle part, ici ou à l'étranger. Une façon neuve de raconter et de rencontrer l'autre. ». J'ai de mon côté fait de même en parlant de mon intention artistique : « fascinée par les documentaires animaliers, c'est ce style cinématographique que Claudia Chan Tak souhaite transposer à son travail chorégraphique » (Chan Tak,

2015), emmenant ainsi le spectateur à être conscient de la place du genre documentaire à l'intérieur de mon œuvre et de ma démarche artistique.

Pour favoriser encore plus le déclenchement d'une lecture documentarissante, j'ai tenu à parler des sources d'inspiration de mon travail. En effet, plusieurs artistes ancrent leur sujet dans la réalité et renforcent ce lien avec le réel, la vérité ou le document en mentionnant leurs sources d'inspiration. Par exemple, les créateurs de *Norman* (Lemieux, Pilon et Trosztmer, 2014) sont « tombés sur des entrevues et des documentaires sur NORMAN. Ceux-ci allaient devenir la base de [leur] spectacle », tout comme l'équipe de création de Robert Lepage pour *Les Aiguilles et l'opium* (Lepage, 2014) qui « eu accès à toutes sortes d'informations, de photos, de témoignages jamais vus, beaucoup d'archives sur Miles Davies, Saint-Germain-des-Près, Juliette Gréco ». Dans le programme de soirée de la pièce *Faire l'amour* (Olivier, 2014), les crédits de l'auteur sont mentionnés de la façon suivante : « texte d'Anne-Marie Oliver à partir d'une cueillette d'histoires vraies ». Ainsi, pour souligner le fait que mon œuvre a été réalisée à partir de faits réels et de documents vrais, j'ai expliqué à l'intérieur de mon texte de présentation que le travail prenait pour base la découverte de vidéos d'archives familiales et ce que j'y découvrais :

Afin de mieux comprendre qui elle est, Claudia Chan Tak fouille à travers les archives familiales d'un voyage à Madagascar réalisé 20 ans plus tôt et remet en doute sa vision romantique de ce pays. Perdue entre ses racines malgaches et chinoises, elle réalise qu'elle s'identifie aux animaux plutôt qu'aux peuples de ces pays lointains. (Chan Tak, 2015)

Pour terminer, j'ai pu observer dans certains programmes de soirée que des stratégies étaient employées pour valider la véracité des histoires racontées. Dans *Faire l'amour* (Olivier, 2014), il est précisé que « les gens qui nous ont si généreusement offert leur histoire ne figurent pas dans les remerciements afin de protéger leur anonymat » appuyant par le fait même la réalité des personnes à qui appartiennent ces histoires

d'amour, les transformant en énonciateurs réels aux yeux des spectateurs. La pièce de théâtre *Blind* (Darcy, 2014), qui parle de la rencontre entre l'auteure Lindsay Wilson et des gens qui habitent et travaillent à l'intérieur d'un orphelinat pour enfants albinos de la Tanzanie, a plutôt opté pour nommer à maintes reprises les organismes (CALQ, Under the Same Sun, The Cole Foundation) qui ont soutenu la création et le voyage afin de valider la réalité de ce voyage. Pour ma part, j'ai plutôt utilisé des termes comme « récit autobiographique » et « témoignage » pour appuyer que ce solo était mon histoire personnelle et qu'elle était vraie : « Récit autobiographique relatant une quête identitaire, cette performance est le témoignage d'une immigrante de seconde génération qui tente de cerner son identité hybride » (Chan Tak, 2015)

Pour résumer, je parlais à la fin de mon chapitre portant sur mon cadre théorique et sur le concept de lecture documentarisante des horizons d'attentes du spectateur et des promesses de genre auxquelles l'artiste doit répondre et c'est avec cette idée en tête que j'ai rédigé mes textes de présentation pour mon communiqué de presse et mon programme de soirée et ce, dans le but de déclencher une lecture documentarisante de mon œuvre avant même sa présentation.

CHAPITRE V

DISCUSSION

5.1 CONSTATS UNE FOIS EN SALLE

Après avoir réfléchi et mis en scène ma présence scénique, mes vidéos, mes textes et mes éléments scénographiques tout en travaillant le contexte de présentation de mon solo dans un objectif de déclenchement d'une lecture documentarisante, il restait encore un élément que je n'avais pas pris en compte. Ce dernier a pourtant lui aussi énormément influencé la lecture du spectateur lors de mes trois représentations, mais je ne l'ai constaté qu'une fois en salle lorsque j'étais face au public et c'est pourquoi je l'aborde ici à la toute fin de mon mémoire de maîtrise.

Comme mentionné précédemment à propos de mon processus de création, lorsque j'ai décidé de travailler avec des archives familiales, c'était pour deux raisons distinctes : d'abord, explorer et travailler différentes images de moi à l'intérieur de ma quête identitaire et enfin, répondre à une promesse de genre, mais aussi de vérité, par l'utilisation d'énonciateurs réels. Dans mon cas, il s'agissait de mon père tenant la caméra, ainsi que de moi, petite, interagissant avec des membres de ma famille apparaissant à l'écran. En choisissant ces images, j'étais en effet consciente que sur scène et à l'écran, « la photo de famille se manifeste et se présente comme la preuve officielle du passé » (Jung, 2007, p.24), comme une consigne interne pouvant déclencher une lecture documentarisante de mon solo. Tout ceci était donc pensé et prévu. Cependant, comme je l'expliquais précédemment, il y a un élément que je n'avais pas anticipé qui a fortement encouragé le déclenchement d'une lecture documentarisante et sur lequel je n'avais pas vraiment de contrôle. Il s'agit en effet de la présence des membres de ma famille dans la salle à chacune de mes représentations. Même si ces derniers sont souvent dans le public lors de mes

spectacles, leur présence avait cette fois-ci quelque chose de différent, voire de très important dans le cadre de cette recherche-crédation par son impact sur l'expérience vécue par les autres spectateurs.

5.1.1 TRANSFORMATION DE L'EXPÉRIENCE DU SPECTATEUR

Lors de mes recherches sur l'histoire du cinéma et sur ses ressemblances avec la danse présentée dans une salle de spectacle, j'ai trouvé plusieurs écrits où la présence du spectateur était mentionnée comme faisant partie intégrante de l'expérience du film, soit de son visionnement en salle :

Quand on dit « cinéma sonore et parlant », on oublie souvent d'ajouter « spectateur sonore et parlant ». Dans toute salle de cinéma populaire, il y avait deux bandes-son, celle du film et celle de la salle qui n'était pas toujours accordée à la première : [...] (Leblanc, 1997, p.22)

Malheureusement, parce qu'il est aujourd'hui possible et plutôt facile de voir un film chez soi, la projection en salle fait maintenant moins partie de nos habitudes de spectateur et les salles sont moins fréquentées, diminuant ainsi le bruit du public autrefois plus important. En effet, nombreux sont les articles et les études abordant la baisse significative des ventes de billets de cinéma et du changement de la véritable expérience cinématographique :

Le déclin du cinéma se doublerait donc, au bout du compte, d'un estompage de sa signification sociale, à travers notamment la baisse de fréquentation des salles de cinéma. Susan Sontag avait déjà constaté le même genre de perte de signification sociale dans le fameux article sur le déclin du cinéma qu'elle a publié en 1996, une perte que l'essayiste américaine associait à la disparition de la cinéphilie, une « affection » (dans tous les sens du mot) qui se développe en salle. Sans l'aura que lui confère la cinéphilie, ce cinéma qui se meurt serait en quelque sorte un média qui tourne à vide. Et s'il avait quelque chance un jour de renaître, ce serait à travers la résurrection de la passion cinéphilique :

The conditions of paying attention in a domestic space are radically disrespectful of film. [...] To be kidnapped,

you have to be in a movie theater, seated in the dark among anonymous strangers. [...] If cinephilia is dead, then movies are dead too [...] If cinema can be resurrected, it will only be through the birth of a new kind of cine-love. (Sontag, 1996, cité dans Gaudreault et Marion, 2013, p.28)

Alors que le cinéma est à présent confronté à différentes remises en question concernant l'évènement que constitue sa projection en salle par opposition à regarder un film seul chez soi, le film de famille reste de son côté une expérience que l'on vit principalement en groupe dans un environnement familial. Ce type de film prend justement tout son sens dans ce moment de partage et de discussion qui devient la deuxième bande-son, à la fois improvisée et éphémère, mais partie intégrante du film de famille :

The contemporary recycling of their home movies can be understood then as an extension of the very process of home moviemaking, which is not finished until the films are projected and commented on by the family members, creating an ephemeral soundtrack missing in the filmstrip. (Cuevas, 2013, p.20)

Un film de famille trouve donc sa véritable finalité lors du visionnement des images, du partage de souvenirs enregistrés. Parce qu'au fond, regarder un film de famille en famille, c'est prendre le temps de se remémorer et de se rappeler ensemble des moments du passé, de les revivre ou de les faire découvrir à ceux qui n'y étaient pas, mais qui connaissent ou qui ont connu les personnes présentes à l'écran. En d'autres mots,

[...] tout ce qu'on demande au film, c'est de raviver le souvenir, pour permettre aux membres de la famille de revivre ensemble les événements vécus. Plus généralement, voir un film de famille en famille ; peu importe, en fait, que le film renvoie ou non à des événements vécus par tous les participants à la projection (il est fréquent qu'un film de famille donne à voir des événements auxquels tel ou tel membre de la famille n'a pas participé), ce qui compte, c'est le travail effectué en commun par les membres de la famille pour tenter de reconstituer le passé familial ; ainsi considéré, voir un film de famille tient un peu du jeu de société, un jeu

sérieux dont l'enjeu est le renforcement du groupe familial. (Odin, 1995, p.31-32)

Et ce jeu de reconstitution a justement eu lieu dans la salle à mon insu. En me remémorant mes performances, je me souviens d'avoir entendu, comme les autres spectateurs, les exclamations, les réactions et les propos échappés par les membres de ma famille pendant les représentations, plus précisément lors du tableau *Madagascar*. En effet, je me rappelle avoir entendu ma tante pleurer en disant « Pépé » lorsqu'est apparue l'image de mon grand-père, à présent décédé, qui me tendait doucement des poules alors que j'étais énormément excitée à l'idée de pouvoir les tenir. Je me souviens aussi de la rangée où étaient assis une dizaine de mes jeunes neveux qui commentaient les différentes images : « Oh, c'est tatie Clau quand elle était jeune ! Et c'est tatie Oli avec elle ! ». Et puis il y avait ma tante qui disait à mon oncle : « Là c'est Tananarive et là, c'est Mouramangue ! » en reconnaissant les lieux où ils avaient déjà vécu et les routes qu'ils avaient déjà empruntées.

Ces commentaires qui aux premiers abords semblaient anodins ont pourtant eu un impact sur la lecture des autres spectateurs, témoins de ce moment de remémoration et de partage familial. Même si ces derniers ne connaissaient pas les membres de ma famille, ils ont compris, par leurs traits asiatiques et par leurs propos et leurs réactions, leur lien avec moi et l'histoire commune que nous partageons.

La présence de ma famille a donc transformé le contexte de présentation de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale*. Leur présence est en quelque sorte devenue une consigne externe validant la véracité des images et de mon histoire familiale aidant ainsi au déclenchement d'une lecture documentarisante au même titre que tous les éléments que j'avais mis moi-même en place à l'intérieur de mon œuvre pour répondre à ce but.

5.1.2 VALIDATION DE L'ÉNONCIATEUR RÉEL

D'ailleurs, un de ces éléments mis en place et dont j'ai parlé abondamment à l'intérieur du passage sur la lecture documentarisante a aussi pris une autre dimension lorsque certains ont réalisé que l'énonciateur réel tenant la caméra était présent dans la salle. Ainsi, non seulement la présence des membres de ma famille a validé mes archives familiales comme preuves de réel, de vérité et d'authenticité, mais la présence de mon père lors de la dernière représentation était aussi très importante.

En effet, en m'appuyant sur les écrits de Odin (1984, 1995, 2004, 2011), j'étais consciente de l'impact des images filmées par mon père sur la réception des spectateurs par la mise en valeur de cet énonciateur réel présenté sous la forme du caméraman. Même s'il ne le voit à aucun moment à l'écran, le spectateur sait qu'il est celui qui tient la caméra par ses différentes interactions avec moi. Par exemple, dans mes images filmées à Madagascar, il y a un moment où je suis seule sur une plage et où mon père s'écrie : « Claudia, regarde papa ! ». À cet instant précis, je me retourne pour saluer la caméra permettant ainsi au spectateur d'identifier le caméraman comme mon père, voire comme un énonciateur réel, et ce même s'il ne peut le voir ou se l'imaginer en vrai :

[...] : dans un cas, l'énonciateur réel est rabattu sur le locuteur à l'image, à la fois inscrit dans le monde représenté et personne réelle parlant en son nom propre ; dans l'autre, l'énonciateur réel n'est pas "nécessairement" incarné à l'image, mais existe toujours dans le réel. (Allain, 2013, p.280)

Ce qui est aussi intéressant avec cet extrait vidéo, c'est que même si mon regard d'enfant était pointé vers la caméra, le spectateur ne se sent à aucun moment visé. En effet, il sait pertinemment que ce regard s'adresse à celui qui est derrière la caméra,

validant une fois de plus sa réalité par cette relation intime qui rappelle le caractère particulier des regards à l'intérieur des films de famille :

Ce désir intense de communication se déroule au niveau même de la captation. Il y a un véritable dialogue – parfois même littéral – entre ceux qui se trouvent devant la caméra et celui qui se trouve par hasard derrière. De là aussi s'explique cette insistance de ce qu'on a nommé, ailleurs, le « regard caméra », et qu'il faudrait adapter ici ou spécifier un peu. Car, précisément, il ne s'agit pas de ce regard insistant qui fixe l'objectif et par là le spectateur, non, ce regard du film de famille est tout autre. Il va au-delà de la caméra, il la nie même, pour mettre en place non seulement un jeu de regards, mais une véritable communication physique avec celui qui manipule la caméra, l'autre derrière. C'est un dialogue qui s'installe là, et dans lequel le « spectateur » ultérieur n'est pas pris en compte. (de Kuyper, 1995, p.15-16)

Ce regard intime entre mon père et moi, je l'ai rejoué, voire revécu sur scène au moment où je reproduisais la même pose que j'avais prise sur cette plage de Madagascar, pour ensuite me tourner de nouveau au son de la voix de mon père, mais cette fois vers le public. Ce qui a été extrêmement beau et touchant avec ce moment précis dans ma pièce, c'est que lors de la troisième représentation, la réception des spectateurs de cette image de moi en double (à l'écran et sur scène) a été complètement différente des deux précédentes parce que mon père était assis dans la salle. En effet, la signification de cette image a soudainement changée, car c'était à présent vers lui que je me tournais, mais cette fois-ci vingt-deux ans plus tard, dans une salle de spectacle et devant plusieurs personnes.

Ainsi, non seulement la présence de mon père dans la salle a apporté une autre dimension à ce moment précis de ma pièce, mais en plus, il a poussé plus loin l'identification d'un énonciateur réel chez le spectateur. En effet, ce dernier, qui soit connaissait déjà mon père, soit l'avait reconnu par notre ressemblance physique ou alors l'a entendu par la suite lors de la discussion, a plus que présupposé la réalité de l'énonciateur réel pour reprendre les termes de Odin (1984) :

De fait, le seul critère qui nous paraisse devoir être retenu pour caractériser ce qu'il advient lors de la mise en œuvre de la lecture documentarisante est que le lecteur construit **l'image de l'Enonciateur, en présupposant la réalité de cet Enonciateur.** (p.267)

En effet, le spectateur présent à la troisième représentation n'a pas eu à construire l'image de mon père, ni à présupposer sa réalité, car il l'a devinée dans la salle, il l'a vue, l'a reconnue.

En résumé, après m'être penchée sur différents éléments et avoir pris plusieurs décisions artistiques dans le but de déclencher une lecture documentarisante de mon œuvre, force est de constater que certains éléments auxquels je n'avais pas réfléchi ont eu le même impact. En effet, tout au long de cette recherche, j'ai fortement appuyé le fait que ma présence sur scène et à l'écran était une preuve de réel pour valider ma quête identitaire et mon histoire, mais au fond, la présence de ma famille dans la salle est selon moi toute aussi importante pour la réception spécifique du spectateur que j'ai recherchée tout au long de ce mémoire-crédation.

CHAPITRE VI

CONCLUSION

6.1 LIMITES DE LA RECHERCHE

Une fois mes recherches terminées, ma création présentée et mes résultats analysés, je peux à présent conclure sur les limites de ma recherche. En effet, comme cette dernière est réalisée et observée par moi-même à un moment précis dans le temps et selon mon vécu et ma démarche personnelle et artistique, je ne peux affirmer son objectivité, ni sa possibilité d'être reproduite à la perfection par une autre personne qui voudrait parvenir aux mêmes résultats. De plus, puisque je m'intéresse avant tout à réfléchir et à analyser la pertinence de mes choix en tant que créatrice, plusieurs éléments n'ont pas été étudiés ou pris en compte : entre autres l'analyse poussée de la façon de définir mon œuvre ou encore l'analyse de la réception de cette dernière chez le spectateur, en d'autres mots la réussite ou pas du déclenchement d'une lecture documentarisante chez ce dernier face à une œuvre chorégraphique.

6.1.1 ŒUVRE

En effet, comme ma question de recherche le soulève, mon but était de développer des procédés d'écriture et des conditions de présentation qui pourraient déclencher une lecture documentarisante. Au final, contrairement à ce que je croyais au tout début, je n'ai pas cherché à présenter, décrire ou inventer un nouveau style ou un nouveau genre chorégraphique qui pourrait s'affirmer documentaire. J'ai plutôt voulu explorer différentes façons de diriger la réception de mon œuvre dans une direction spécifique, soit une lecture documentarisante. En d'autres mots, mon œuvre n'a finalement pas été créée dans le but de répondre aux questionnements que se posent

le cinéma documentaire, le théâtre documentaire ou la danse quant à leur façon de se définir en tant qu'œuvre documentaire. Je n'ai pas cherché à définir l'œuvre en soi, mais plutôt à expliquer mes choix artistiques et leur impact sur l'expérience vécue par le spectateur.

Aussi, je tiens à préciser que ce fût mon choix de prendre pour point de départ le cinéma et les théories et les réflexions qui lui appartiennent pour réfléchir et créer ma pièce et que cela ne justifie en rien que les réponses à ma question de recherche et à mes sous-questions se trouvent à l'intérieur des théories propres au cinéma. Peut-être que la réponse à ma question de recherche ne se trouve pas dans l'emprunt, dans la transposition ou dans l'adaptation des procédés d'écriture cinématographiques à la danse. Peut-être qu'au fond, la danse devra puiser en elle-même sa propre façon d'être documentaire ou de déclencher une lecture documentarisante selon les caractéristiques qui lui sont propres, mais cela serait une toute nouvelle recherche en soi.

Finalement, peut-être que pour la danse, l'œuvre qui est présentée sur scène n'a pas ce besoin de se définir comme document, qu'il soit fictionnel ou réel, parce qu'il est spectacle vivant et que la personne sur scène est vivante au présent et non enregistrée sur un document audiovisuel. La personne sur scène est elle-même, différente à chaque jour, à chaque représentation et même si elle parle d'elle-même, cette présentation, cette représentation d'elle-même a été mise en scène et comporte quelque chose d'irréel parce que créée pour la scène et pour le spectacle. Cette présentation de soi, cette autobiographie peut alors ne jamais être réelle ou vraie ou inscription vraie :

C'est-à-dire une biographie singulière de danseurs,
une biographie avec du jeu, où l'on ne dit pas la vérité,
tout simplement parce qu'elle n'existe pas.
Une biographie forcément fictionnelle et fragmentaire

parce que son matériau, son référent, est remémoré,
 hétéronyme, a-chronologique.
 Mais toujours au bord de la scène. (Rivière, 2013, p.125-126)

6.1.2 RÉCEPTION

Comme je l'ai mentionné précédemment, ma recherche a pour objet mon processus de création et non la réception de l'œuvre, à savoir si la lecture documentarisante a été déclenchée ou non et pour quelles raisons. Mon mémoire se limite donc à la création de *Moi petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015). Bien sûr, je me suis intéressée aux commentaires et aux réactions des spectateurs suite aux représentations et aux discussions. Mais comme ce qui m'intéressait avant tout était ma propre réflexion de créatrice sur ma façon de promouvoir mon œuvre et d'explorer artistiquement les concepts de figure animale, de quête identitaire et de lecture documentarisante, je ne me suis pas penchée sur l'analyse des différentes réceptions. En fait, l'étude de la réception de chacun des spectateurs serait elle aussi une tout autre recherche en soi avec une question de recherche différente et un autre objectif spécifique auquel ma recherche ne répond pas présentement.

6.2 BILAN

Pour terminer, même si ce mémoire de création ne couvre pas tous les aspects ou les questions théoriques qu'elle effleure ou fait naître, je crois que mon travail de recherche contribuera à sa façon au domaine artistique. Non seulement ce mémoire questionne principalement le déclenchement d'une lecture documentarisante dans un contexte de présentation d'un spectacle vivant, mais en plus, il aborde le processus de

création chorégraphique, la forme autobiographique, la recherche identitaire ainsi que la figure animale en art.

Même si aux premiers abords mon œuvre semble se pencher sur des sujets qui paraissent disparates, elle a réussi à répondre mon objectif, mais surtout, à mes envies d'artiste qui ont fait naître ce mémoire de création. *Moi, petite Malgache-Chinoise animale* (Chan Tak, 2015) est à mon image, à la fois animale, multiculturelle et multidisciplinaire, et je crois que c'est de là que proviennent toute sa richesse et son originalité.

Au final, ce projet est une réponse à mes questions en tant qu'artiste, mais surtout en tant que personne. Même si ce que j'ai offert aux spectateurs est une partie de moi très personnelle, je sais que cette pièce en a touché plusieurs. J'ai pu constater que ce solo autobiographique a ouvert la porte à des discussions sur des sujets importants et universels portant sur nos racines, sur nos ancêtres et sur qui nous sommes et qui nous deviendrons. J'aimerais me dire que je suis parvenue, comme plusieurs documentaristes avant moi, à faire sortir la poésie du vrai et que cette histoire d'hybridité et d'animalité qui est la mienne a permis à d'autres de se reconnaître et de se découvrir.

ANNEXE A

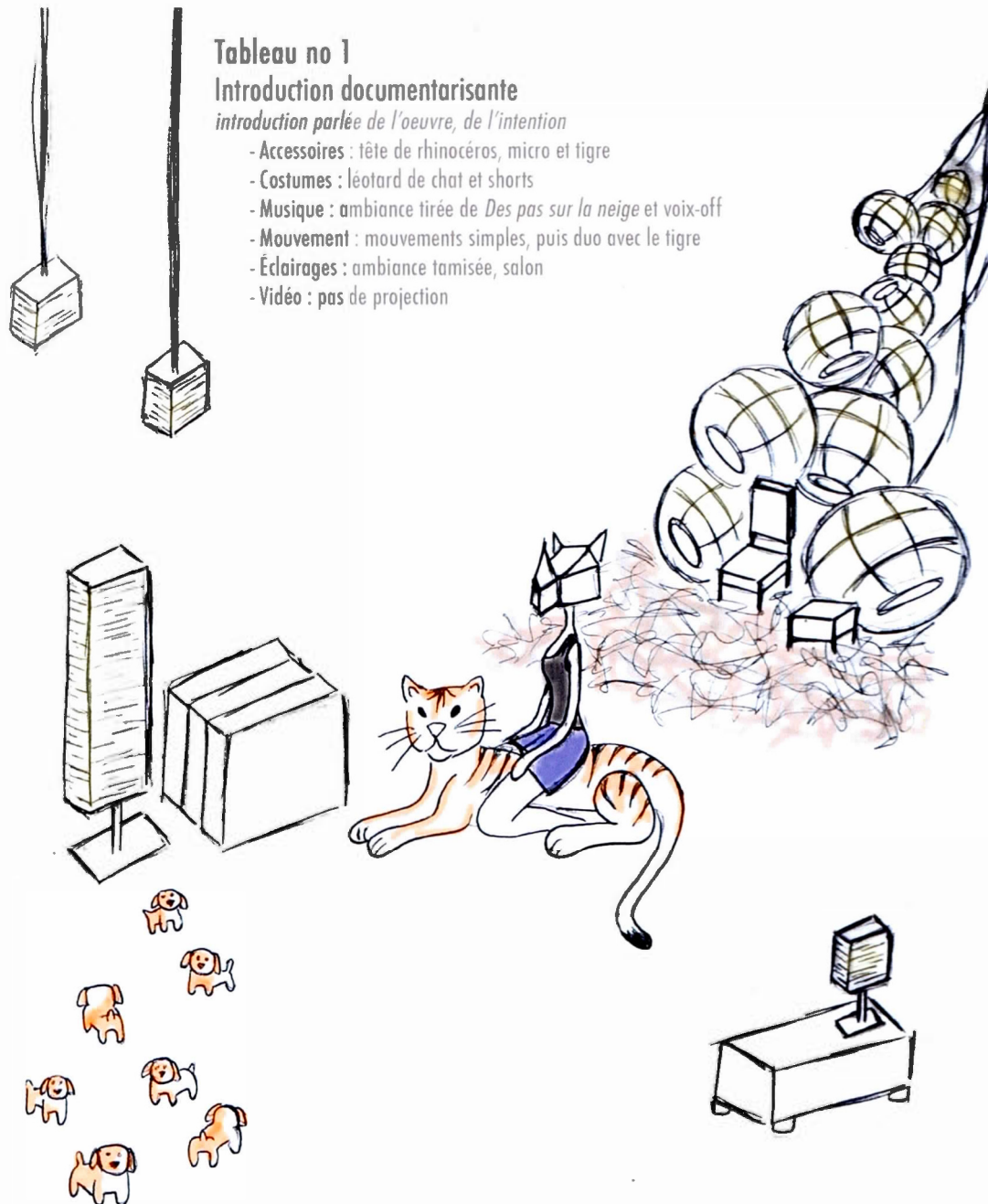


Figure 1.1 Croquis du tableau *Introduction documentarisanste*



Figure 1.2 Personnage anonyme portant un masque de rhinocéros blanc



Figure 1.3 Personnage narrateur de l'œuvre

ANNEXE B

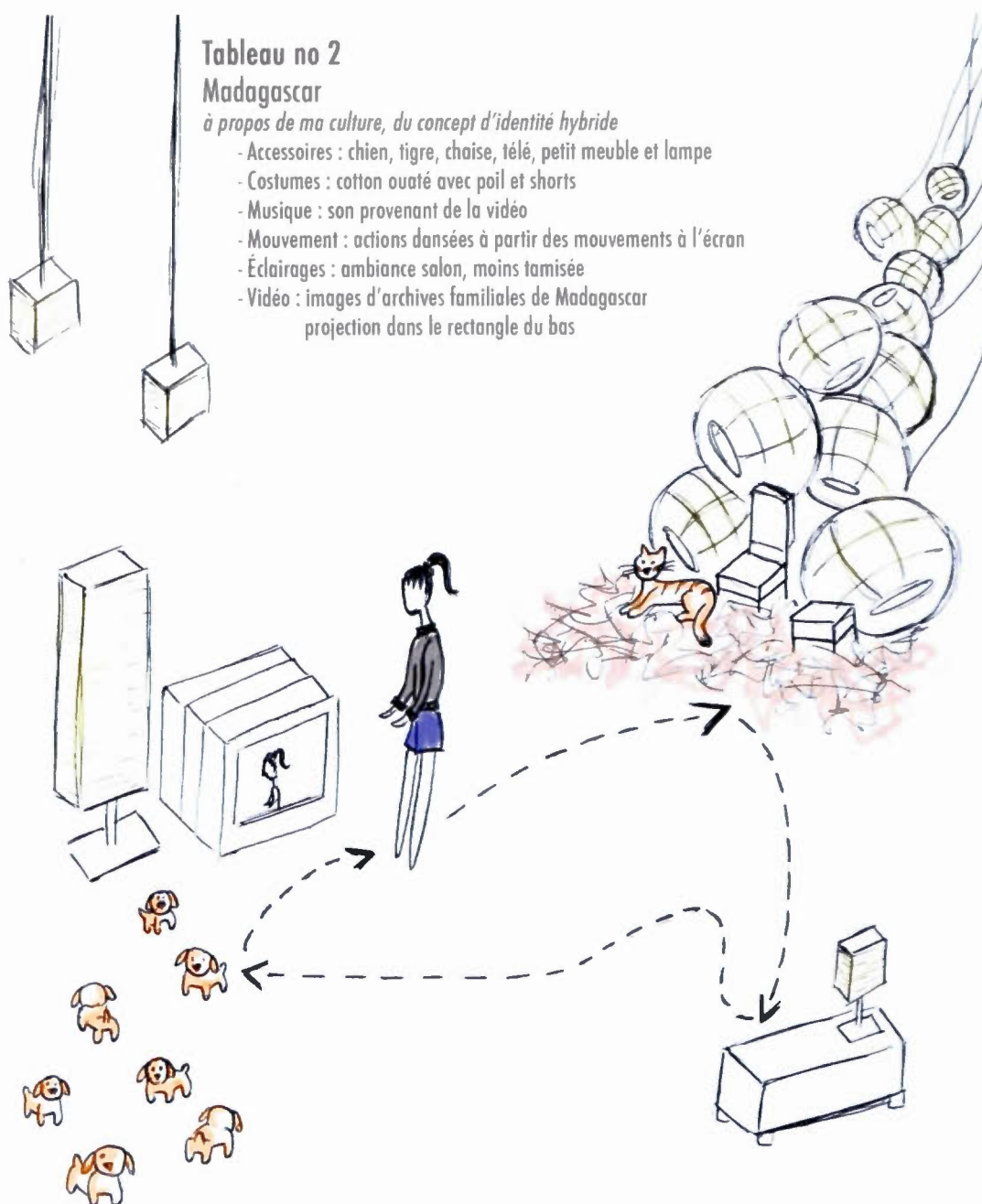
Figure 2.1 Croquis du tableau *Madagascar*

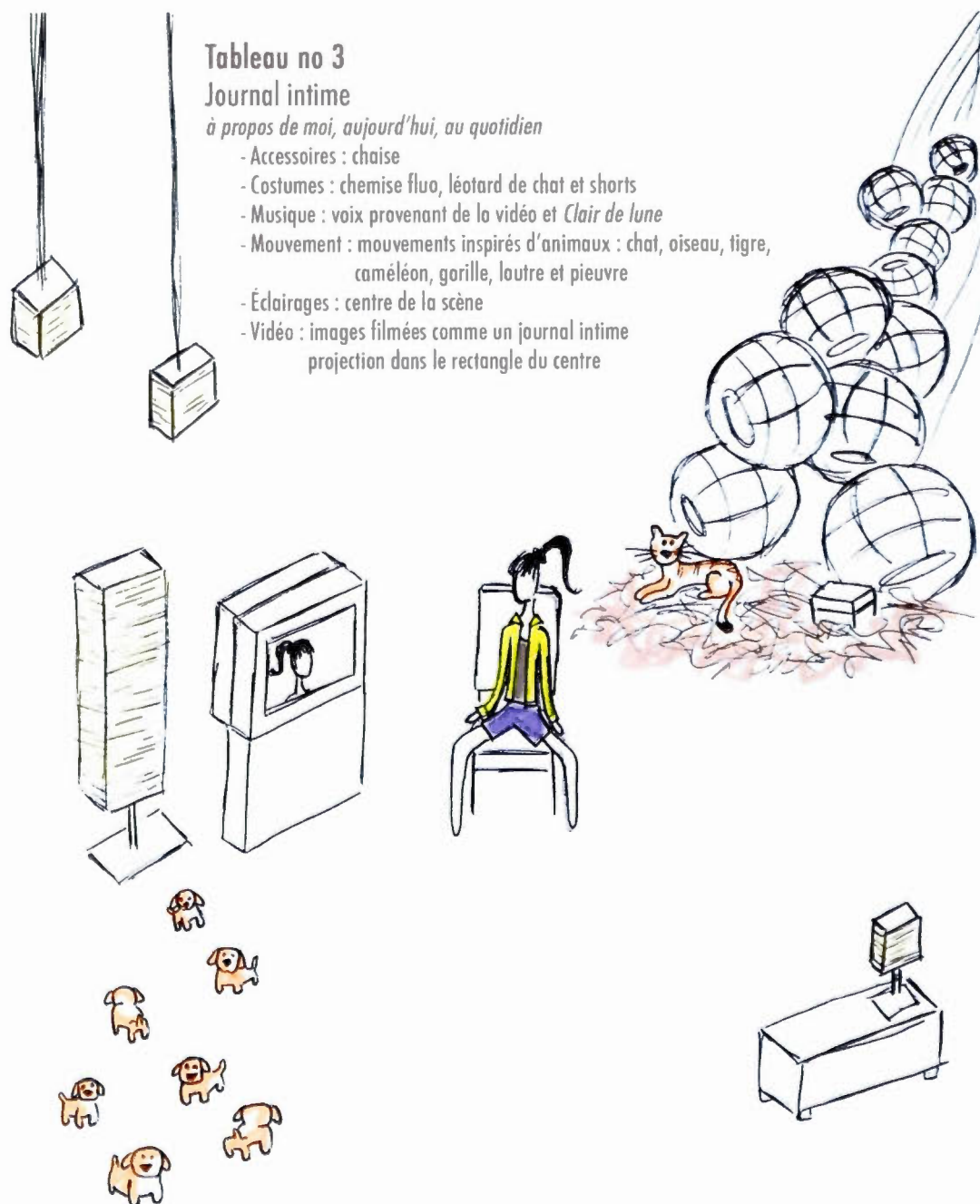


Figure 2.2 Costume avec texture animale



Figure 2.3 Projection vidéo d'archives familiales tournées à Madagascar sur une structure rappelant une télévision

ANNEXE C

Figure 3.1 Croquis du tableau *Journal intime*

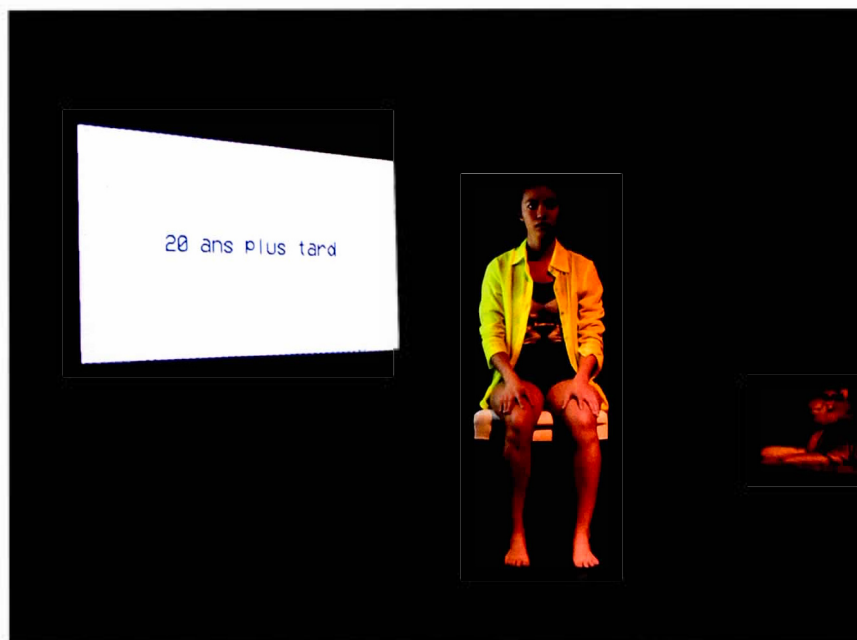


Figure 3.2 Projection vidéo d'images filmées vingt ans après le voyage à Madagascar

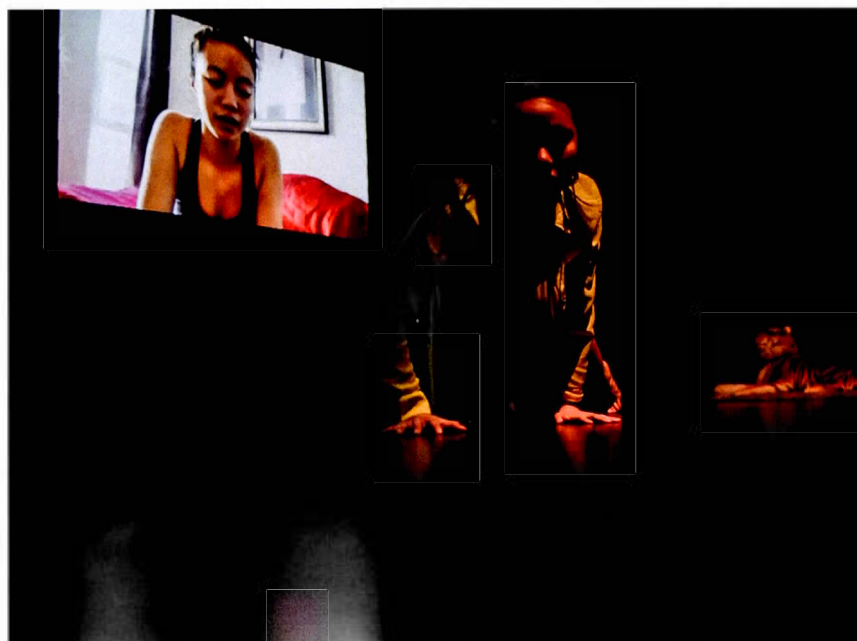


Figure 3.3 Évocation du tigre dans le corps sur scène

ANNEXE D

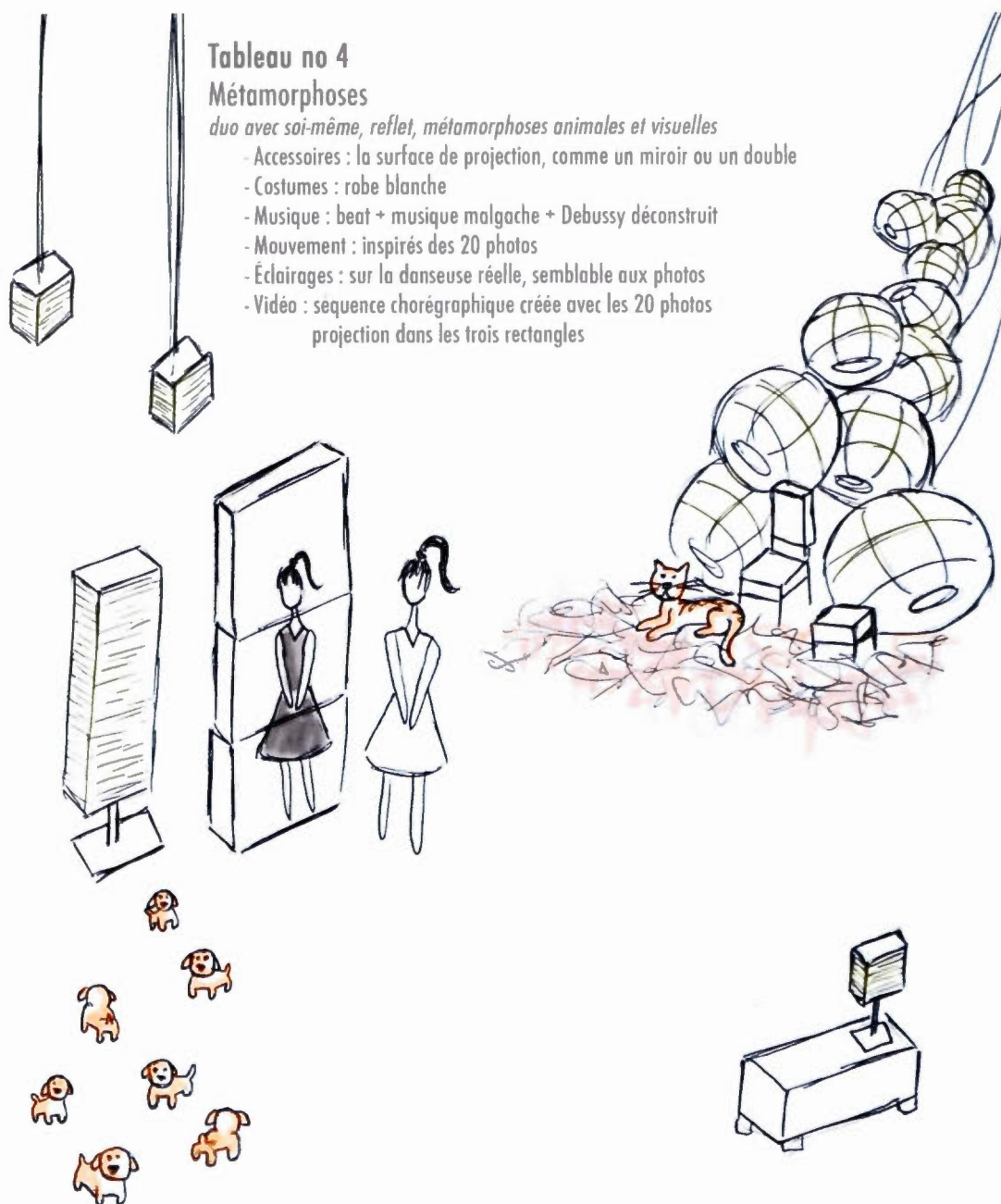
Figure 4.1 Croquis du tableau *Métamorphoses*

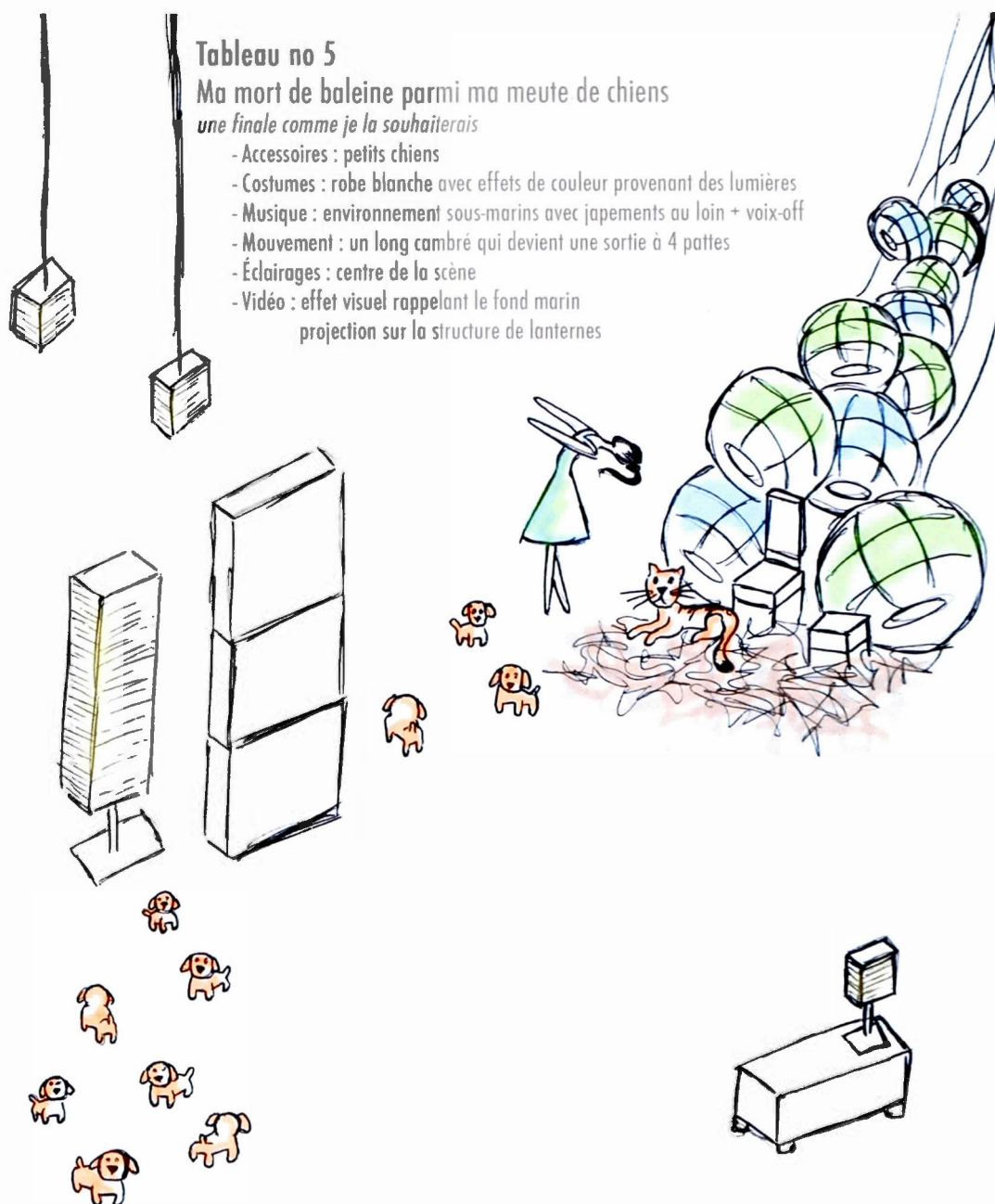


Figure 4.2 Projection vidéo de photographies grandeur nature sur le corps dansant



Figure 4.3 Projection vidéo de photographies et d'images retouchées

ANNEXE E

Figure 5.1 Croquis du tableau *Ma mort de baleine parmi ma meute de chiens*

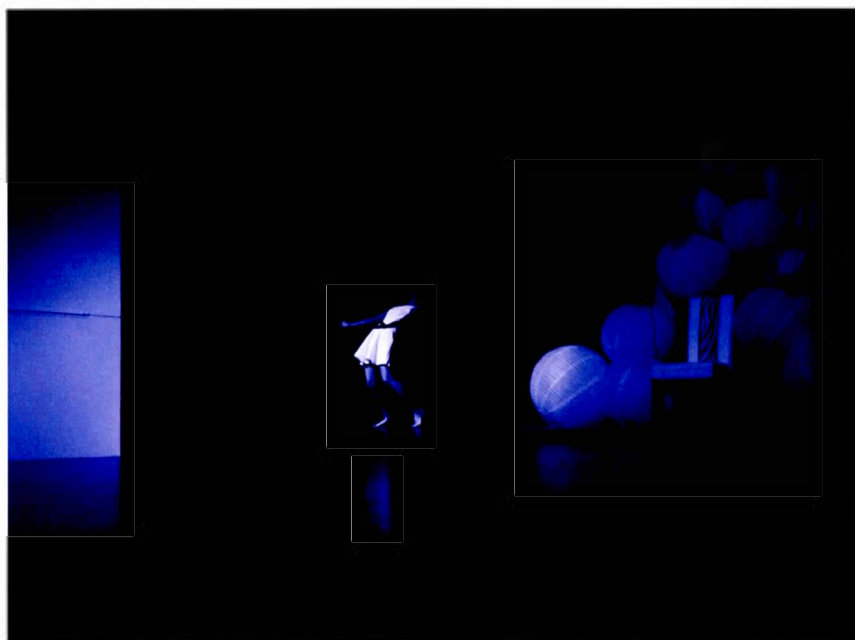


Figure 5.2 Cambré rappelant la mort d'une baleine

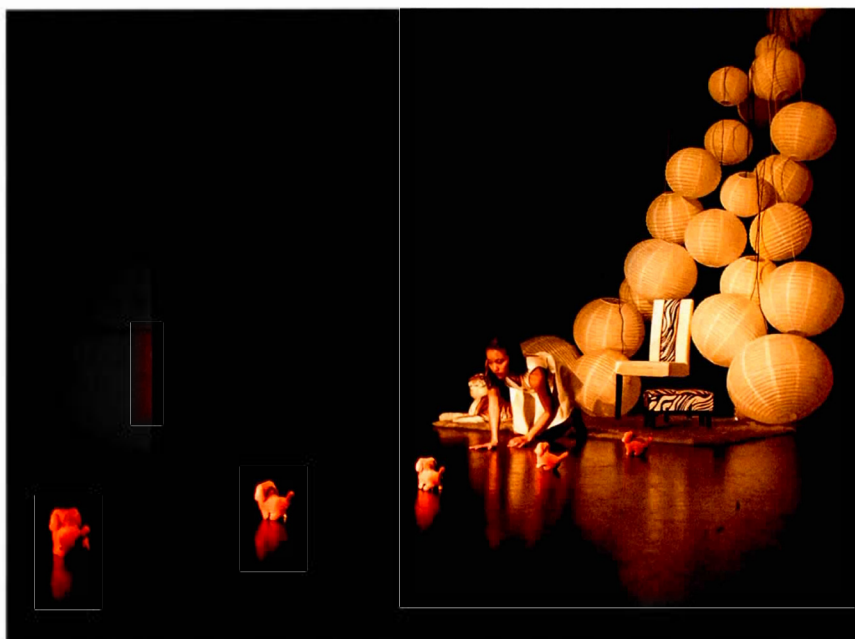


Figure 5.3 Danse inspirée de la danse malgache et de chiens mécaniques

ANNEXE F



Figure 6 Photographies de Nans Bortuzzo modifiées par Bryan Beyung

ANNEXE G

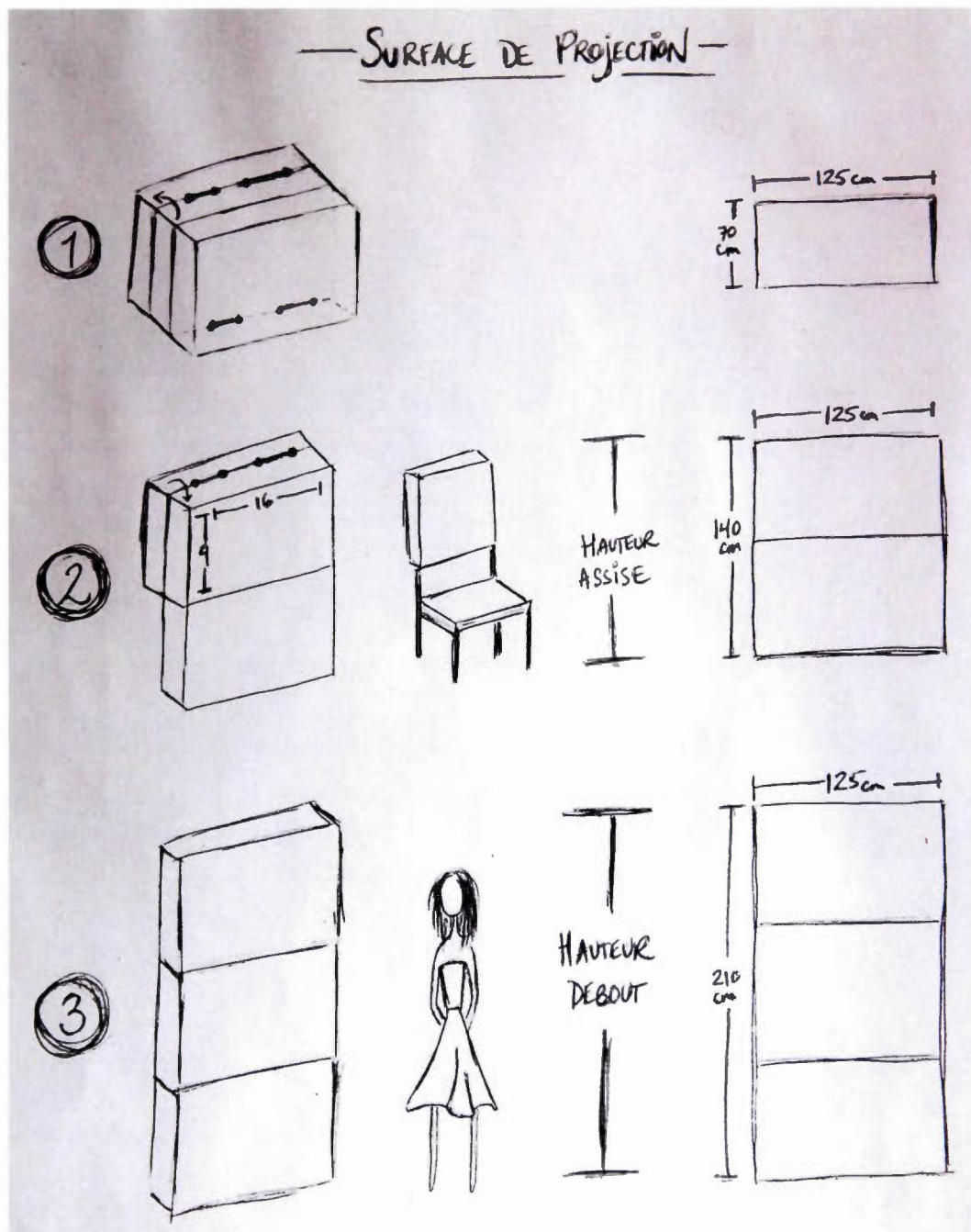


Figure 7 Croquis réalisés pour la conception de la surface de projection

ANNEXE H

Tableau Introduction documentarisante

On raconte que le rhinocéros blanc n'est pas vraiment blanc, mais plutôt gris
 Cette erreur viendrait d'une mauvaise traduction du néerlandais à l'anglais
 Le rhinocéros blanc, n'a donc jamais vraiment été blanc

On raconte que je suis une québécoise d'origine malgache-chinoise
 Ce n'est pas une erreur, mais en même temps
 Je suis ni québécoise
 Ni malgache
 Ni chinoise

En fait,
 Je n'ai jamais vraiment été une québécoise d'origine malgache-chinoise
 Non
 Moi, je dis que je suis animale

Tableau Madagascar

Quand j'étais jeune, mes parents nous ont emmenées ma soeur et moi à Madagascar pour que
 l'on découvre le pays dans lequel ils ont grandi
 Le pays qu'ils ont quitté
 Aujourd'hui, tout cela me semble bien lointain
 Bien enfoui dans ma mémoire
 Presque surréel

Mais 20 ans plus tard, je suis tombée sur les vieilles cassettes vidéos de mon papa
 J'ai retrouvé plus de dix heures d'images de ce long voyage

Pour mieux comprendre d'où je viens, je les ai toutes regardées, une par une, pour voir si les
 images correspondaient à mes souvenirs,
 Pour voir si je ne les avais pas embellis avec ma naïveté de petite fille
 Avec ma volonté de pouvoir dire aux autres d'où je viens

Et je me suis vue, petite, fascinée
 Mais pas fascinée par cet autre monde
 Par ce pays d'où ma famille vient
 Je me suis vue, fascinée par les animaux qui y vivaient
 Comme si je me refusais à ma culture, à mes racines
 Et que j'embrassais déjà à six ans mon côté animal plutôt que mon identité culturelle

Tableau *Métamorphoses*

En 2033, j'aimerais retourner à Madagascar
 Pour voir avec des yeux de femme cette partie de moi
 Pour aller voir ce cocotier que mon papa a planté

J'aimerais croire que ce voyage m'aiderait à comprendre qui je suis
 Parce qu'aujourd'hui j'ai l'impression de seulement porter ma culture
 Comme un vêtement
 Comme un faux camouflage de mon identité

Les animaux portent les couleurs et les motifs de leur environnement
 Pour se fondre dans la nature
 Dans leur nature

Moi ma nature je la cherche encore

Tableau *Ma mort de baleine parmi ma meute de chiens*

La plupart des gens ont une idée précise de ce qui se passera après leur mort
 Selon leurs cultures, ils ont chacun leur façon de célébrer, de pleurer
 De chanter, de prier
 Ils savent comment leurs proches vont leur dire adieu
 Selon quelle religion, quels rituels, quelles traditions
 Moi, je ne sais pas
 Je suis un peu perdue dans mes racines
 Je n'ai pas de désirs précis
 De croyances, de cultures qui me ressemblent
 De peuple à qui j'appartiens
 Mais j'y ai souvent pensé
 À ma mort

En fait,
 À Madagascar, on raconte que les baleines à bosse viennent danser proche des côtes à chaque été
 Je n'ai jamais eu la chance de les voir, mais je me dis que je voudrais mourir comme ça
 En pleine parade nuptiale
 En dansant dans les eaux d'un pays que j'aurais voulu connaître
 Mais que je ne peux voir que de loin
 Qu'en surface...

Je voudrais mourir en laissant mon corps tomber jusqu'au fond de l'eau
 Me laisser couler,
 m'enfoncer dans le sable,

M'étaler dans un bruit sourd, sentir le soleil à travers l'eau
Puis être immobile
Dans le silence des profondeurs
Devenir un écosystème en soi
Laisser les petites bêtes me manger, m'habiter
Nourrir l'océan

Mais bon
En attendant je suis là, à chercher à quoi j'appartiens
À qui je peux dire : je suis des vôtres
Je suis là
Seule,
À chercher ma meute
Pour pouvoir dire qui je suis

ANNEXE I

LE DÉPARTEMENT DE DANSE PRÉSENTE

MOI

PETITE MALGACHE-CHINOISE ANIMALE
 Un mémoire de création du programme
 de maîtrise en danse

4, 5 et 6 juin 2015 à 18h
Piscine-théâtre
Pavillon de danse
840 rue Cherrier
Métro Sherbrooke
Entrée libre
 UQÀM | Département de danse

Recherche-création : Claudia Chan Tak
Mise-en-scène, chorégraphie, textes, costumes, accessoires, scénographie et montage vidéo
Direction de recherche : Danièle Desnoyers et Pierre Barrette
Conception sonore : Gabriel Ledoux
Projections vidéo et photographies : Nans Bortuzzo
Images : Bryan Beyung
Conception des éclairages et règle technique : Benoît Larivière
Affiche : Bryan Beyung et Claudia Chan Tak

Figure 8 Affiche de *Moi, petite Malgache-Chinoise animale*

ANNEXE J

UQÀM Département de danse

Pour diffusion immédiate

***Moi, petite malgache-chinoise animale***

Mémoire de création

Programme de maîtrise en danse

Du 4 au 6 juin 2015 à 18h

Piscine-théâtre (local K-R380), Pavillon de danse

Département de danse de l'UQAM

Montréal, le 29 mai 2015 - Le Département de danse de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) est heureux de présenter *Moi, petite malgache-chinoise animale*, mémoire de création de Claudia Chan Tak à la Piscine-théâtre du Pavillon de danse du 4 au 6 juin 2015. Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM. Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

Moi, petite malgache-chinoise animale est une œuvre scénique où s'entremêlent danse et cinéma documentaires. Récit autobiographique relatant une quête identitaire, cette performance est le témoignage d'une immigrante de seconde génération qui tente de cerner son identité hybride. Afin de mieux comprendre qui elle est, Claudia Chan Tak fouille à travers les archives familiales d'un voyage à Madagascar réalisé 20 ans plus tôt et remet en doute sa vision romantique de ce pays. Perdue entre ses racines malgaches et chinoises, elle réalise qu'elle s'identifie aux animaux plutôt qu'aux peuples de ces pays lointains. Seule sur scène dans son environnement, elle explore sa propre animalité et ses racines culturelles en se confiant à la caméra et au spectateur.

Mémoire de création chorégraphié et interprété par Claudia Chan Tak

Mise-en-scène, chorégraphie, textes, costumes, accessoires, scénographie et montage vidéo

Direction du mémoire de création : Danièle Desnoyers et Pierre Barrette

Conception sonore : Gabriel Ledoux

Projections vidéo et photographies : Nans Bortuzzo

Images : Bryan Beyung

Conception des éclairages et régie technique : Benoît Larivière

Pavillon de danse de l'UQAM
840, rue Cherrier (métro Sherbrooke)
Montréal

Entrée libre

Pour information : Claudia Chan Tak
(438) 764-2528
cl.chantak@gmail.com

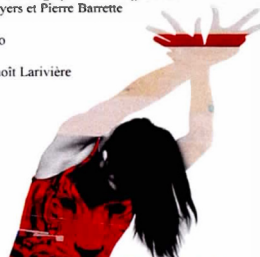


Figure 9.1 Communiqué de presse



Figure 9.2 Utilisation des images promotionnelles sur les médias sociaux

ANNEXE K

Cette présentation publique constitue l'aboutissement d'une démarche de recherche et de création visant à rencontrer les exigences partielles du programme de maîtrise en danse de l'UQAM.

Ce programme a pour objectif de former des professionnels aptes à renouveler leur pratique et à assurer un rôle de leadership dans le développement de la danse.

Claudia Chan Tak est diplômée de l'Université Concordia en intermédialité arts et de l'UQAM en danse contemporaine. Cette formation pluridisciplinaire teinte son travail qui se présente principalement sur scène ou à l'écran. Ses créations scéniques ont été présentées à Tangente, Festival OFFTA, Festival Toxique Trottoir, Zone HOMAS et Art Matters Festival. Elle signe plusieurs vidéos promotionnelles pour des chorégraphes montréalais ainsi que des vidéo-dances, des vidéoclips et des court-métrages à titre de réalisatrice, chorégraphe ou interprète. Conceptrice de costumes autodidacte, elle apprend auprès de Denis Lavoie et crée pour le milieu de la danse contemporaine, du théâtre et de la comédie musicale.

Gabriel Ledoux est un compositeur montréalais qui mêle la musique classique contemporaine, le free jazz et la musique électronique. Dans *Le vide parfait*, premier disque dont il signe la composition et la réalisation paru sous l'étiquette ACTE, il met en scène des enregistrements d'instruments tragiques et de tueurs en série, exposant une horreur qui à la fois nous attire et nous repousse. Il compose régulièrement pour la danse contemporaine et est doctorant à l'UQAM.

Nans Bortuzzo pratique plusieurs disciplines artistiques distinctes, toutes inscrites dans une vision globale, personnelle et inclusive. Il présente en 2014 *Obsolescence* programmée dans la programmation du Théâtre La Chapelle, un spectacle qui mêle danse et projections interactives. Nans a étudié au Conservatoire en France, il a travaillé sur la musique de la cérémonie d'ouverture des Jeux Olympiques de Sochi, pour le collectif Les 7 doigts de la main, pour l'artiste Yann Perreau et la chorégraphe Dave St-Pierre. En danse, il collabore depuis plusieurs années avec La Zèbre à gauche et les Imprudences.

Bryan Beyung est né à Montréal d'une famille de réfugiés, cette double culture l'a amené à créer dans un souci de se construire et de se définir. Diplômé en design graphique, il s'est familiarisé au monde du numérique et à la vitesse des nouvelles technologies. Conscient des possibilités infinies de ces médiums, il se met à explorer de leur mécanique préférant l'intuitivité que lui permet une démarche picturale plus abstraita aux compositions largement influencées par son passé de graffeur. Il crée des compositions destructurées et dynamiques, où le libé de geste rencontre la précision de la technique.

Benoît Larivière choisit après 15 ans en informatique de suivre sa passion et de s'inscrire en 2009 dans une formation de technicien de scène. À travers les projets, petits et gros, il trouve sa voie dans la conception d'éclairage. 2014 est le début de sa collaboration avec le Département de danse de l'UQAM où il signe la conception des éclairages pour les soirées de *Passerelle 840*, mais aussi avec des projets de théâtre et de compagnies d'ici : Tentacle Tribe, Eblonion et Les Écorchés vifs.

LE DÉPARTEMENT DE DANSE PRÉSENTE

MOI

PETITE MALGACHE-CHINOISE ANIMALE
Un mémoire de création du programme de maîtrise en danse



4, 5 et 6 juin 2015 à 18h

Piscine-théâtre
Pavillon de danse
840 rue Cherrier
Métro Sherbrooke
Entrée libre

UQAM | Département de danse

Figure 10.1 Programme de soirée pages 1 et 4



Moi, petite malgache-chinoise animale est une œuvre scénique où s'entremêlent danse et cinéma documentaires. Récit autobiographique racontant une quête identitaire, cette performance est le témoignage d'une immigrante de seconde génération qui tente de cerner son identité hybride. Afin de mieux comprendre qui elle est, Claudia Chan Tak fouille à travers les archives familiales d'un voyage à Madagascar réalisé 20 ans plus tôt et remet en doute sa vision romantique de ce pays. Perdue entre ses racines malgaches et chinoises, elle réalise qu'elle s'identifie aux animaux plutôt qu'aux peuples de ces pays lointains. Seule sur scène dans son environnement, elle explore sa propre animalité et ses racines culturelles en se confiant à la caméra et au spectateur.

Fascinée par les documentaires animaliers, c'est ce style cinématographique que Claudia Chan Tak souhaite transposer à son travail chorégraphique. Pour y parvenir, elle centre sa recherche sur le concept de lecture documentaire de Roger Odin¹⁾. Ce dernier développe tout particulièrement l'idée de consignes présentes à l'intérieur d'une œuvre et dans son contexte de présentation qui parviennent à influencer la lecture du spectateur. Quant à l'animalité, c'est grâce aux réflexions de Jacques Derrida²⁾ et d'Hélène Marquid³⁾ que ce concept s'est ancré à sa propre quête identitaire. En effet, ces auteurs se sont intéressés aux liens entre l'identité et l'animalité à l'intérieur d'œuvres autobiographiques et plus spécifiquement dans le contexte de la danse chorégraphique et interprétée par des femmes dans le cas de Marquid.

Les objectifs de cette recherche-création sont de définir une identité grâce à l'animalité et à une pratique artistique, de documenter chorégraphiquement cette quête identitaire, de déclencher chez le spectateur de danse une expérience semblable à celle vécue par le spectateur de film documentaire, et, subsequmment, de réfléchir à ce que la danse documentaire pourrait être.

Recherche-création

Claudia Chan Tak

Mémoire-scène, chorégraphie, textes, costumes, accessoires, scénographie et montage vidéo

Conception sonore

Gabriel Ledoux

Projections vidéo et photographies

Nans Bortuzzo

Images

Bryan Beyung

Conception des éclairages et régie technique

Benoît Larivière

Assistante à la technique

Julia Barrette-Laperrière

Direction de recherche

Danièle Desnoyers

Pierre Berrette

Membres du jury

Armando Menicacci

Diane Poitras

Remerciements

J'aimerais remercier mon père, ma mère et ma sœur, qui non seulement m'ont fait vivre ce magnifique voyage à Madagascar, mais qui surtout m'ont toujours soutenue et encouragée dans mes études et mon parcours artistique. Merci à mes collaborateurs qui ont cru à mon projet et qui ont nourri avec talent et créativité ma quête identitaire et mes envies artistiques. Merci à mes directeurs de recherche et à leurs nombreux et précieux conseils qui ont guidé mes réflexions et ma création. Merci à tous ceux qui m'ont écoutée, conseillée, encouragée et inspirée, vous êtes trop nombreux, mais sachez que sans vous je ne serais pas ici. Merci au Département de danse de l'UQAM, à Alain Roduc et à Éliane Cuvillier. Et pour terminer, un merci tout spécial à mon franco-italien pour son support inégalable.



¹⁾ Odin, R. (1984). Film documentaire, Lecture documentaire. Dans *Cinéma et réalités*, *Travaux XL* (p. 263-278). France : Université de Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'Études et de Recherches sur l'Expression contemporaine.

²⁾ Derrida, J. (2008). *L'animal que donc je suis*. Paris : Éditions Galilée.

³⁾ Marquid, H. (2009). À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants. Dans B. Elbons (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 121-138). Paris : Éditions L'Harmattan.

Figure 10.2 Programme de soirée pages 2 et 3

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages

- Bader, B., Carrier, B., Guérette, C. et Roberge, S. (2007). *Le livre documentaire au préscolaire et au primaire : explorer le livre jeunesse en classe*. Montréal : Éditions Hurtubise inc.
- Bissoondath, N. (1995). *Le Marché aux illusions : la méprise du multiculturalisme*. Canada : Les Éditions Boréal
- Boudou, N. (2013). *Imaginaires cinématographiques de la menace : Émergence du héros postmoderne*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Deleuze, G. et Guattari, F. (1980). *Capitalisme et schizophrénie, Mille plateaux*. Paris : Éditions de Minuit.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris : Éditions Galilée.
- Gaudreault, A. et Marion, P. (2013). *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris : Armand Colin Éditeur.
- Gosselin, P. et Le Coquiec, É. (2006). *La Recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Éditions PUQ (Presse de l'Université du Québec).
- Jaeger, M. (2014). *Le travail social et la recherche : politiques et dispositifs*. Paris : Dunod éditeur.
- Jauss, H. R. (2010). *Pour une esthétique de la réception*. (C. Maillard, trad.) France : Gallimard. (Original publié en 1978)
- Leblanc, G. (1997). *Scénarios du réel, tome 2*. Paris : Éditions L'Harmattan.
- Legendre, P. (2000). *La passion d'être un autre, étude pour la danse* (2e éd.). Paris : Éditions du Seuil. (Original publié en 1978)

- Nathan, T. (2013). *Tous nos fantasmes sexuels sont dans la nature : psychanalyse et copulation des insectes*. Paris : Mille et une nuits, département de la Librairie Arthème Fayard.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary* (2e éd.). Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press. (Original publié en 2001)
- Niney, F. (2009). *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris : Klincksieck.
- Odin, R. (2011). *Les Espaces de communication, Introduction à la sémiopragmatique*. France : Presses universitaires de Grenoble.
- Odoul, M. (2011). *L'animal en nous : de Darwin à Platon, petit traité d'ethno-éthologie pratique*. France: Éditions Albin Michel.
- Pingeon, G. (2009). *Bête que je suis*. Suisse : Éditions de l'Aire
- Poirier Proulx, L. (1999). *La résolution de problèmes en enseignement : cadre référentiel et outils de formation*. Belgique et France : De Boeck Supérieur.
- Quignard, P. (2013). *L'Origine de la danse*. Paris : Éditions Galilée.
- Rivière, E. (2013). *Ob.scène, récit fictive d'une vie de danseur*. France : Centre national de la danse.
- Roberge, M. (2005). *L'art de faire peur : des récits légendaires aux films d'horreur*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Servian, C. (2014). *Martha Graham : une fleur de serre exotique*. Paris : Éditions Publibook.
- Shubin, N. (2008). *Au commencement était le poisson, l'homme : 3,5 milliards d'années d'évolution*. Paris : Éditions Robert Laffont.
- Sibony, D. (1991). *Entre-deux : l'origine en partage*. Paris : Éditions du Seuil
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Paris : Éditions du Seuil
- Staiger, J. (1992). *Interpreting Films, Studies in the Historical Reception of American Cinema*. New Jersey : Princeton University Presse

Chapitres dans un livre

- Allahar, A. (2006). The Social Construction of Primordial Identities. Dans S. P. Hier et B. S. Bolaria (éd.) *Identity and Belonging : Re-thinking Race and Ethnicity in Canadian Society* (p. 31-42). Canada : Canadian Scholars' Press.
- Allard, L. (1995). Une rencontre entre film de famille et film expérimental : le cinéma personnel. Dans R. Odin (dir.) *Le Film de famille : usage privé, usage public* (p. 113-125). Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Boissières, F. (2009). L'animalité, ou l'essence du tragique. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité*. (p. 35-47). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Brown, L. (2009). L'étrange bestiaire d'Henri Michaux. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 244-255). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Chevrier, J.-F. et Maurice, C. (1978). Une étrange parenté. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 838-847). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Comolli, J.-L. (2004). Voyage documentaire chez les réducteurs de tête. Dans *Voir et pouvoir : L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire* (p. 431-451). Paris : Éditions Verdier.
- Compagnon, A. (1978). Les Autres, entretien avec François Bel et Michel Fano. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 659-670). Paris : Les Éditions de Minuit.
- de Blois, M. (2009). Loups-garous, hommes-oiseaux et géants : les créatures hybrides dans l'œuvre de David Altmejd. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 107-119). Paris : Éditions l'Harmattan.
- de Kuyper, E. (1995). Aux origines du cinéma : le film de famille. Dans R. Odin (dir.) *Le Film de famille : usage privé, usage public* (p. 11-26). Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Desblache, L. (2009). Petits et grands singes littéraires : vers une nouvelle poétique du monde naturel dans la fiction d'aujourd'hui. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 155-175). Paris : Éditions l'Harmattan.

- Esquenazi, J.-P. (1995). L'Effet « film de famille ». Dans R. Odin (dir.) *Le Film de famille : usage privé, usage public* (p. 207-224). Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Gambier, Y. (2011). Introduction. Dans Y. Gambier et E. Suomela-Salmi (dir.) *Hybridité discursive et culturelle, Espaces discursifs* (p. 7-23). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Gilroy, P. (2006). Identity, Belonging, and the Critique of Pure Sameness. Dans S. P. Hier et B. S. Bolaria (éd.) *Identity and Belonging : Re-thinking Race and Ethnicity in Canadian Society* (p. 117-126). Canada : Canadian Scholars' Press.
- Guillaumin, C. (1978). Les harengs et les tigres. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 748-763). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Hall, S. (1999). Encoding, Decoding. Dans S. During (éd.) *The Cultural Studies Reader 2ème édition* (p. 507-517). New York : Psychology Press.
- Hardy, F. (1966). Introduction. Dans *Grierson on Documentary, revised edition*. (p. 13-39). Etats-Unis : University of California Press, Berkeley and Los Angeles
- James, C. E. (2006). Race, Ethnicity, and Cultural Identity. Dans S. P. Hier et B. S. Bolaria (éd.) *Identity and Belonging : Re-thinking Race and Ethnicity in Canadian Society* (p. 43-56). Canada : Canadian Scholars' Press.
- Journot, M.-T. (1995). Le film de famille dans le film de fiction, La famille « restaurée » ?. Dans R. Odin (dir.) *Le Film de famille : usage privé, usage public* (p. 147-162). Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Legendre, P. (1978, août-septembre). La différence entre eux et nous, Note sur la nature humaine des animaux. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 848-863). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Maart, R. (2004). Chasing the Dragon in Toronto, Canada, Rozena Maart in dialogue with video maker Karen Kew. Dans N. Aziz et S. Talreja (éd.), *Strangers in the Mirror : In and Out of the Mainstream of Culture in Canada* (p. 76-82). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Marquié, H. (2009). À la recherche de l'animal qui danse, ou l'invention de nouveaux corps dansants. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 121-138). Paris : Éditions l'Harmattan.

- Min, P. G. et Kim, R. (2006). Formation of ethnic and racial identities : narratives by young Asian-American professionals. Dans S. P. Hier et B. S. Bolaria (éd.), *Identity and Belonging : Re-thinking Race and Ethnicity in Canadian Society* (p. 179-195). Canada : Canadian Scholars' Press.
- Morin, E. (2007). Complexité restreinte, complexité générale. Dans J.C. Le Moigne et E. Morin (Dir.), *Intelligence de la complexité : épistémologie et pragmatique* (p. 28-50). Tour d'Aigues : Éditions de l'Aube.
- Odin, R. (1984). Film documentaire, Lecture documentarisante. Dans *Cinémas et réalités, Travaux XLI* (p. 263-278). France : Université de Saint-Étienne, Centre Interdisciplinaire d'Étude et de Recherches sur l'Expression Contemporaine.
- Odin, R. (1995). Le film de famille dans l'institution familiale. Dans R. Odin (dir.) *Le Film de famille : usage privé, usage public* (p. 27-41). Paris : Librairie des Méridiens Klincksieck et Cie.
- Odin, R. (2004). Les films de famille : de « merveilleux documents » ? Approche semio-pragmatique. Dans N. Tousignant (dir.), *Le film de famille: actes de la rencontre autour des inédits tenue à Bruxelles en novembre 2000* (p. 41-54). Belgique : Publications Fac St Louis.
- Poirier, J.-L. (1978). Éléments pour une zoologie philosophique. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 673-706). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Poliakov, L. (1978). De la Bible à l'éthologie. Dans *L'Animalité, Critique* (p. 742-747). Paris : Les Éditions de Minuit.
- Sauvagnargues, A. (2004). Deleuze. De l'animal à l'art. Dans *La philosophie de Deleuze* (p. 117-227). France : Éditions Quadrige et Puf.
- Sibona, B. (2009). Préface, Homo porosus : sur la porosité de l'animal configurateur du monde. Dans B. Sibona (dir.), *Notre animal intérieur et les théories de la créativité* (p. 9-32). Paris : Éditions l'Harmattan.
- Wenguang, W. (2013). Theatre: Memory in Progress. Dans J. Huber et Z. Chuan (éd.), *The Body at Stake: Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre* (p. 135-144). Allemagne : Transcript Verlag.

Articles de périodique

- Auteur inconnu (2014, décembre). Claude Debussy, Libre et anticonformiste. *La revue de la musique*, 1, 16-48.
- Auberger, J. (2007). Entre l'écrit et l'image, l'animal de fiction, un homme travesti ?. *Contre-jour : cahiers littéraires*, 13, 133-151.
- Bellour, R. (2012). L'animal comme corps du cinéma. Dans *Contemporary French and Francophone Studies*, 16(5), 593-601.
- Brohm, J.M. (1988). Corpus Symbolicum. *Quel corps ?* 34-35, 22-40.
- Comolli, J.-L. (2008). Mauvaises fréquentations : document et spectacle. *Images documentaires*, 41-62.
- Cuevas, E. (2013). Home movies as personal archives in autobiographical documentaries. *Studies in Documentary Film*, 7(1), 17-29.
- Glevarec, H. (2010). Trouble dans la fiction. Effets de réel dans les séries télévisées contemporaines et post-télévision. *Question de communication*, 18, 214-238.
- Guilmaine, A.-M. (2012). État de porosité. *Spirale*, 242, 36-37.
- Sabet, A. (2010). L'animal comme tel : l'art contemporain comme stratégie éthologique. *Espace : Art actuel*, 93, 20-23.
- Schönwald, C. (2009). La raison du catalogue. *Le Journal des laboratoires*, 23-27.

Articles de périodique en ligne

- Arpin, M. (2009). Identité postmoderne: s'inventer pour mieux se vivre. *Revue Ex_situ*, (15). Récupéré de <http://revueexsituqam.wordpress.com>
- Bouillaguet, É. (2012). Roger Odin, Les espaces de communication – Introduction à la sémio-pragmatique. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. Récupéré de <http://rfsic.revues.org/>

- Deleu, C. (2000). Le documentaire radiophonique : un genre marginal... plein d'avenir. *Les Cahiers du journalisme N°7 La presse de référence. Éthique et théorie du journalisme. Les journalistes face à Internet*, 146-195. Récupéré de <http://www.cahiersdujournalisme.net/cdj/index.htm>
- Dittmar, P.-O. (2009). Le devenir sans l'animal. *Images re-vues, histoire, anthropologie et théorie de l'art*. Récupéré de <http://images.revues.revues.org>
- Flicker, C. (2012). Théâtre et document (1870-1945). *Fabula : la recherche en littérature*. Récupéré de <http://www.fabula.org>
- Fournet-Guérin, C. (2009). Les Chinois de Tananarive (Madagascar) : une minorité citadine inscrite dans des réseaux multiples à toutes les échelles. Dans A. Colin (éd.) *Annales de géographie* (669). Récupéré de <http://www.cairn.info/>
- Vernay, M.-C. (2009). Danse : Wen Hui, souvenirs de « Memory ». Dans *Libération*. Récupéré de <http://www.liberation.fr/>
- Viennet, D. (2009). *Animal, animalité, devenir-animal : Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique*. Récupéré de <http://leportique.revues.org>
- Weisfield, D. (2006). 'Lion King' Generation waits to take throne. *Yale Daily News*. Récupéré de <http://yaledailynews.com>

Dictionnaire

- Roy, A. (2007). *Dictionnaire général du cinéma : du Cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. Québec : Les Éditions Fides

Encyclopédie en ligne

- Historica Canada. Identité ethnique. (2015) Dans *L'Encyclopédie canadienne*. Récupéré de <http://encyclopediecanadienne.ca>

Mémoires de maîtrise et thèses de doctorat

- Allain, S. (2013). *Serious game et perception du reel : lecture documentarisante et potential cognitive* (Thèse de doctorat). Université de Genève et Université de Grenoble. Récupéré de *Academia*.
- Jung, H. (2007). *Devenir autre : trajet identitaire et devenir-art*. (Thèse de doctorat). Université Paris I Panthéon-Sorbonne. Récupéré de *SUDOC Système Universitaire de Documentation*.
- Moulin, T. (2014). *L'animalité à l'œuvre de la scène aux écrans* (Mémoire de maîtrise). Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Récupéré de *SUDOC Système Universitaire de Documentation*.
- Turcot, K. (2010). *Le fragment animal, vie et mort. Ou La quête identitaire et le fragment animal* (Mémoire de maîtrise). Université Laval. Récupéré de *OATD Open Access Theses and Dissertations*.

Films

- Allers, R. et Minkoff, R. (réalisateurs). (1994). *Le Roi lion* [Film d'animation]. États-Unis : Walt Disney Pictures.
- Gervais, C. (réalisateur). (2010). *La Part d'ombre* [Documentaire]. Canada : Cinéfête.
- Giguère, N. (réalisatrice). (2011). *On me prend pour une Chinoise* [Documentaire]. Canada : Office National du Film du Canada, ONF.
- Kew, K. (réalisatrice). (1995). *Daughter / Elocution Lesson* [Vidéo]. Canada : Vtape.
- Lê, K. (réalisateur). (2013). *Bà nôi (grand-maman)* [Documentaire]. Canada : Productions Picbois.
- Plácido, J. P. (réalisateur). (2015). *(Be)Longing* [Documentaire]. Portugal, Suisse et France : O Som e a Fúria, Close Up Films et Les films de l'Air.
- Tom, P. (réalisateur). (2013). *Un pays de silences* [Documentaire]. Canada : Vidéographe.

Œuvre d'art

Valamanesh, H. (1997). *Longing belonging*. [Médias mixtes]. Kent Town, Australie, Greenaway Art Gallery.

Spectacles

Barbeau Lavalette, A. et Proulx-Cloutier, E. (metteurs en scène). (2014, 14, 15, 16 et 17 mai). *Vrais mondes*. [Documentaires scéniques] Montréal : Cinquième salle de la Place des Arts.

Bel, J. (chorégraphe). (2005). *Pichet Klunchun and myself*. [Spectacle de danse] Thaïlande : Tang Fu Kuen for the Bangkok Fringe Festival

Bel, J. (chorégraphe). (2004). *Véronique Doisneau*. [Spectacle de danse] France : Opéra national de Paris.

Chan Tak, C. (chorégraphe). (2010, 25, 26, 27 et 28 novembre). *Neurula*. [Spectacle de danse]. Montréal : Département de danse de l'UQAM.

Chan Tak, C. (chorégraphe). (2012, 29 juin). *La Buvette des carnivores*. [Spectacle de danse in situ]. Montréal : Café-Bistro Arrêt de bus.

Chan Tak, C. (chorégraphe). (2013, 12, 13 et 14 décembre). *Tout nu tout cru : 5 à 7 nudiste, deux danseurs qui voulaient faire du nu*. [Spectacle de danse]. Montréal : Tangente.

Chan Tak, C. (chorégraphe). (2015, 4, 5 et 6 juin). *Moi, petite Malgache-Chinoise animale*. [Spectacle de danse]. Montréal : Département de danse de l'UQAM.

Darcy, A. (metteuse en scène). (2014, avril). *BLIND* [Pièce de théâtre]. Montréal : MAI, Montréal arts interculturels.

Hui, W. (chorégraphe). (2009, 24, 25, 26 et 27 novembre). *Memory* [Spectacle de danse]. Paris : Théâtre de la Cité internationale.

Lemieux, M., Pilon, V. et Trosztmer, P. (créateurs) (2014, mars et avril). *NORMAN*. [Spectacle multidisciplinaire]. Montréal : Cinquième Salle de la Place des Arts.

- Lepage, R. (metteur en scène). (2015, juin). *Les aiguilles et l'opium*. [Pièce de théâtre]. Montréal : Théâtre du Nouveau Monde.
- Olivier, A.-M (auteure). (2014, avril et mai). *Faire l'amour* [Pièce de théâtre]. Montréal : Théâtre Périscope.
- Ouramdane, R. (2014). *Loin...* . [Spectacle de danse]. Montréal : Mai, Montréal arts interculturels.
- Patel, H. (2015). *American Boy*. [Performance]. Montréal : Mai, Montréal arts interculturels
- Porte, D. (chorégraphe). (2014, 8, 9 et 10 octobre). *Hors Je*. [Spectacle de danse]. Montréal : Agora de la danse.
- Richter, F. et van Dijk A. (2014). *Complexity of Belonging*. [Spectacle de danse-théâtre]. Melbourne : Southbank Theatre.
- Vogrig, E. (chorégraphe). (2015, 1, 2 et 3 octobre). *Mi Última Foto*. [Spectacle de danse]. Montréal : MAI, Montréal arts interculturels.

Documents sonores et musicaux

- Debussy, C. (1905). *Clair de lune*. [Fichier numérique]. Récupéré de iTunes.
- Rowe, A. (2016, 4 octobre). *Longing to belong: seeking to meet a father she never knew*. [Webradio]. Récupéré le 17 octobre 2016 de *The Doc Project with Acey Rowe* <http://www.cbc.ca/radio/docproject/longing-to-belong-seeking-to-meet-a-father-she-never-knew-1.3788814>
- Saint-Saëns, C. (1886). *Carnaval des animaux*. [Fichier numérique]. Récupéré de iTunes

Sites web

- Auteur inconnu. (2010). *Memory, Wen Hui – The Living Dance Studio – Chine*. Récupéré de <http://www.lestive.com/spip.php?article635>

Chenu, De Oliveira, Philippe et Abric. (2008). *Musique de film : En quoi la musique est indissociable de l'image*. Récupéré de <http://www.musique-film.net/musiquedefilm.html>